CASTELLI DEL PIEMONTE

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CSP - Biblioteca - 0210_1

CASTELLI
DEL
PIEMONTE

Non senza compiacimento l'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO segna col numero 10 questa pubblicazione che illustra quattro celebri castelli piemontesi. Pur senza alcuna intenzione di sopravalutare un proposito e un impegno di cultura, uno sguardo al lavoro compiuto in dieci anni per contribuire alla miglior conoscenza del patrimonio storico ed artistico nazionale presso un pubblico sempre più numeroso, è motivo d'una onesta soddisfazione.

Si cominciò nel 1952 — quasi come un esperimento su iniziativa dell'allora Presidente Antonio Dante Coda in accordo con il Consiglio d'Amministrazione e con la Direzione Generale dell'ISTITUTO — con un semplice ma accurato calendario che in ventiquattro tavole a colori riproduceva altrettanti capolavori della Galleria Sabauda di Torino: tavole poi raccolte, ciascuna con adeguato commento e precedute da un testo sulla storia del museo, in una nitida monografia; e l'uno e l'altra vennero offerti dall'ISTITUTO ai suoi amici. Fu un lieto successo, sì che l'anno dopo si passò all'illustrazione della Galleria civica torinese d'arte moderna, tema che meglio chiarì l'intento dal quale l'impresa era mossa. Cioè quello di porre in luce, per quanto possibile, la ricchezza artistica della regione piemontese, in genere mal conosciuta e troppo avaramente apprezzata.

Ma intanto, dopo la successiva illustrazione del Museo civico d'arte antica di Palazzo Madama (1954), il calendario si trasformava in una « agenda » che in realtà era un vero e proprio libro d'arte, e la monografia corrispondente, più ampia, diveniva un volume di notevoli dimensioni. Si delineava così la « Biblioteca » dell'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO, non ultima delle sue cure; e poichè cresceva in migliaia di persone intelligenti il desiderio di ottenere questi graditi doni, se ne dovette aumentare in proporzione il numero, con tirature su una scala ancora ignota all'editoria artistica italiana. Seguirono immagini e testi su insigni pitture, sculture, architetture di Vercelli (1955); su gli affreschi dell'abbazia di S. Antonio di Ran-

verso, del Castello della Manta e dell'ex convento di S. Bernardino ad Ivrea (1957); sul delizioso complesso architettonico e decorativo della Palazzina di Caccia di Stupinigi (1958); sulle magnificenze del Palazzo Reale di Torino (1959) con un testo e una documentazione che per la prima volta precisarono la vicenda costruttiva delle dimore sabaude nella capitale subalpina; su quello straordinario monumento della fede e dell'arte ch'è il Sacro Monte di Varallo. Una volta soltanto s'ebbe una « fuga » dal Piemonte con la presentazione della Galleria genovese di Palazzo Bianco (1956): ciò che tuttavia non alterò il carattere deliberatamente imposto dall'ISTITUTO alla sua « Biblioteca ». Infatti la netta insistenza su temi localizzati svolti con un criterio di continuità che riflette un ben definito programma, ha conferito a queste pubblicazioni una coerenza che le distingue da ogni altra analoga impresa d'altri importanti enti finanziari e industriali italiani. Proprio perché sorto a Torino quattro secoli fa, l'ISTITUTO SAN PAOLO, che la più antica « Guida » cittadina — quella di G. G. Craveri, del 1753 — definiva « nobile Congregazione di Persone secolari, la quale ebbe origine l'anno 1563 a' 25 di Gennaio ne' Chiostri di S. Domenico da sette zelanti, e divoti Cittadini », ha voluto e saputo intonarsi tempestivamente al crescente interesse della cultura internazionale per i fatti d'arte del Piemonte: d'una terra e d'una gente italiana cui fino a ieri, per vieto pregiudizio figlio di deplorevole ignoranza, si negava attitudine a manifestazioni estetiche, almeno nel lontano passato. Travisamento d'una realtà che i recenti studi, dovuti anche ad eminenti storici e critici stranieri, dal Brinckmann al Wittkower, hanno finalmente rivelato, ed alla cui restituzione ha indubbiamente contribuito, specie sul piano d'una vasta e seria propaganda, l'ISTITUTO SAN PAOLO DI TORINO con la sua « Biblioteca ».

Perciò in un decennio le pubblicazioni che la compongono, via via cresciute di mole, hanno ottenuto progressivi consensi, formate come sono di controllati testi e di accurate riproduzioni a colori, le più fedeli agli originali che la tecnica grafica oggi sappia fornire. E non soltanto sono desiderate e richieste da un larghissimo pubblico, ma da studiosi specializzati e da enti culturali in Italia e all'estero.

L'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO confida quindi che anche quella di quest'anno sui due più famosi castelli della Val d'Aosta, di Fénis e d'Issogne, sulla grandiosa antica reggia del Valentino, sul mirabile castello-villa di Guarene — esempi di costume e d'arte dal Trecento al Settecento — sarà accolta con simpatia mentre Torino si appresta a celebrare, col centenario dell'Unità nazionale, l'opera determinante del Piemonte per il conseguimento della libertà d'Italia.

DI QUESTO LIBRO
SONO STATI STAMPATI
3500 ESEMPLARI
DI CUI 999 NUMERATI

149

Particolare del Martirio di S. Margherita affrescato nell'oratorio al primo piano del castello d'Issogne.

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CASTELLI
DEL
PIEMONTE

A CURA DI MARZIANO BERNARDI

TORINO 1961

Affresco sul camino della sala di Giustizia del castello di Fénis.

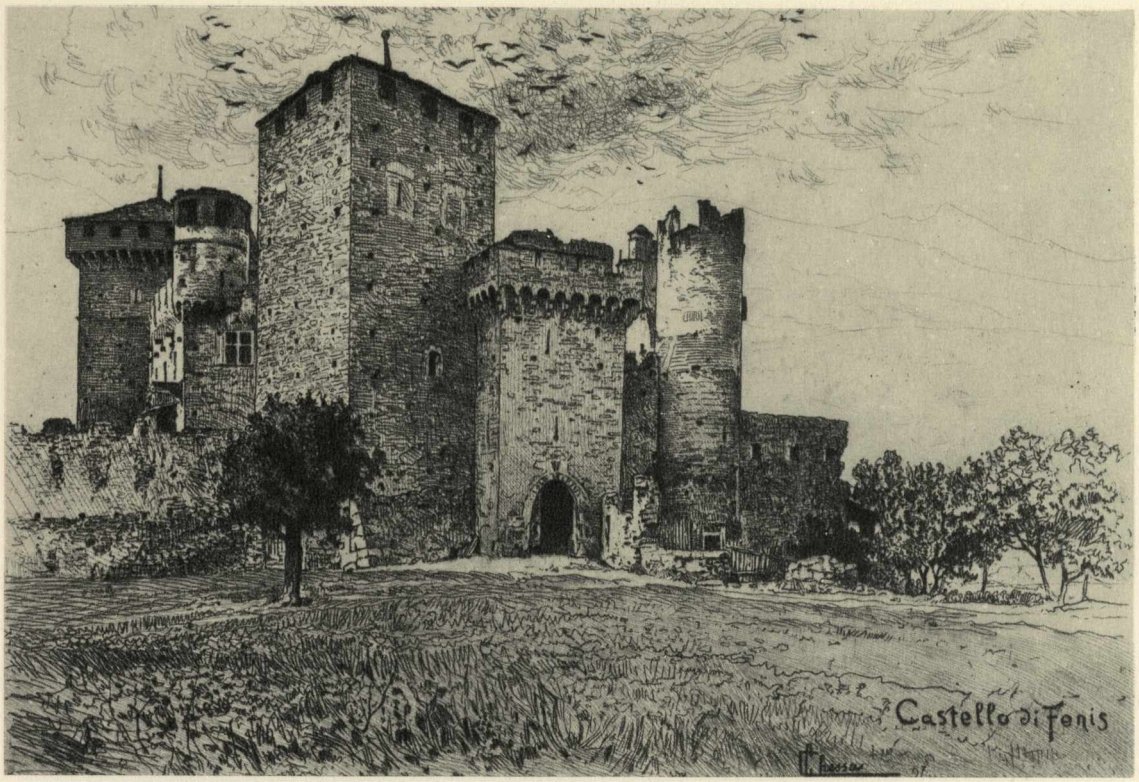
La scelta dei quattro castelli sorti in Piemonte dal XIV al XVIII secolo e illustrati in queste pagine non deve far supporre che si sia inteso abbozzare neppure in brevissima sintesi uno studio delle forme architettoniche tipiche dell'edificio che si suole genericamente denominare « castello », in relazione allo svolgersi, durante i suddetti secoli, dell'arte del costruire nella regione subalpina. Nessun nesso strutturale corre infatti fra i castelli feudali di Fénis e d'Issogne in Val d'Aosta, il primo cintato e turrito a difesa del suo signore, il secondo disarmato come si addice a una pacifica sontuosa dimora, ed il castello torinese del Valentino che, magnifica « delizia » di sovrani nel contorno della loro capitale, se vide più volte la guerra presso i suoi muri non ne fu certo attivo strumento, e tanto meno fra quest'ultimo e quello di Guarene, ideato da un patrizio artista per i

suoi soggiorni fra Monferrato e Langhe. Altro criterio suggerì la scelta: il particolare interesse storico ed artistico che questi castelli, così fra loro diversi, offrono nel quadro delle altrettanto differenti epoche di cui, dal Trecento al Settecento, essi chiaramente riflettono la vita politica e sociale, i costumi ed i gusti.

Certo sarebbe augurabile che anche in Piemonte, terra ch'è fra quelle italiane più ricche di tali vestigia, la « castellologia » cominciasse ad essere eruditamente coltivata con l'impegno che vi sta mettendo, per esempio, il Veneto dove una schiera di studiosi ha dato mano alla catalogazione e descrizione di oltre mille castelli e ruderi esistenti nelle Tre Venezie. Risale al 1953 la fondazione a Montagnana in provincia di Padova del « Centro studi sui Castelli », che entrò subito in rapporti con l'« Istituto Internazionale dei Castelli » creato in Svizzera nel 1949 con sede e museo nel castello di Rapperswil sul lago di Zurigo; onde nel 1956 si poté tenere a Montagnana il VI Congresso Internazionale Castellologico con l'intervento dei rappresentanti di undici paesi europei e di un osservatore degli Stati Uniti d'America; e di codesto impegno è stata recente bellissima prova la mostra documentaria dei castelli veneti allestita nel 1960 nella ex Villa Papadopoli di Vittorio Veneto (1).

Il fatto è che, se esistono lavori monografici su parecchi castelli piemontesi ed alcuni abbastanza soddisfacenti dal punto di vista scientifico, il lettore studioso il quale non s'appaga di pittoresche descrizioni intessute delle solite rievocazioni di personaggi e avvenimenti spesso più fantastici che reali, non dispone ancora di un'opera organica che dalla storia politica e militare, economica ed artistica del Piemonte, e da una scrupolosa esplorazione degli archivi pubblici e privati, abbia tolto tutti gli elementi — aggiungendovi quelli, importantissimi, connessi con la particolarità geografica e con la varietà topografica della regione — per situare l'affascinante tema al posto che gli compete nella trattazione dell'architettura in Piemonte. Ed è un tema che andrebbe compiutamente svolto muovendo dall'età in cui il *castellum* romano si trasformò nella munita abitazione del detentore di un potere comunque acquisito, per giungere all'epoca nella quale il tramonto del diritto feudale, il consolidarsi dell'idea dello Stato, i mutamenti nella condotta della guerra, il trasformarsi dei sistemi economici e l'affermarsi del concetto di libertà e dei nuovi rapporti fra le classi sociali, fecero del « castello » una soprav-

(1) Catalogo della Mostra dei Castelli Veneti, Vittorio Veneto, 1960.



Il castello di Fénis alla fine dell'Ottocento. Acquaforte di Carlo Chessa per il libro di Giuseppe Giacosa, « Castelli valdostani e canavesani ».

vivenza storica che sta fra il rudere e il museo, secondo il grado della sua conservazione; più raramente — e sono i casi fortunati — l'oggetto amato d'una ben coltivata tradizione familiare; talvolta la sede, di solito poco adatta, d'un qualsiasi istituto; quando il costoso capriccio d'un privato non ne favorì una anacronistica risurrezione, prendendo a modello un'immagine defunta.

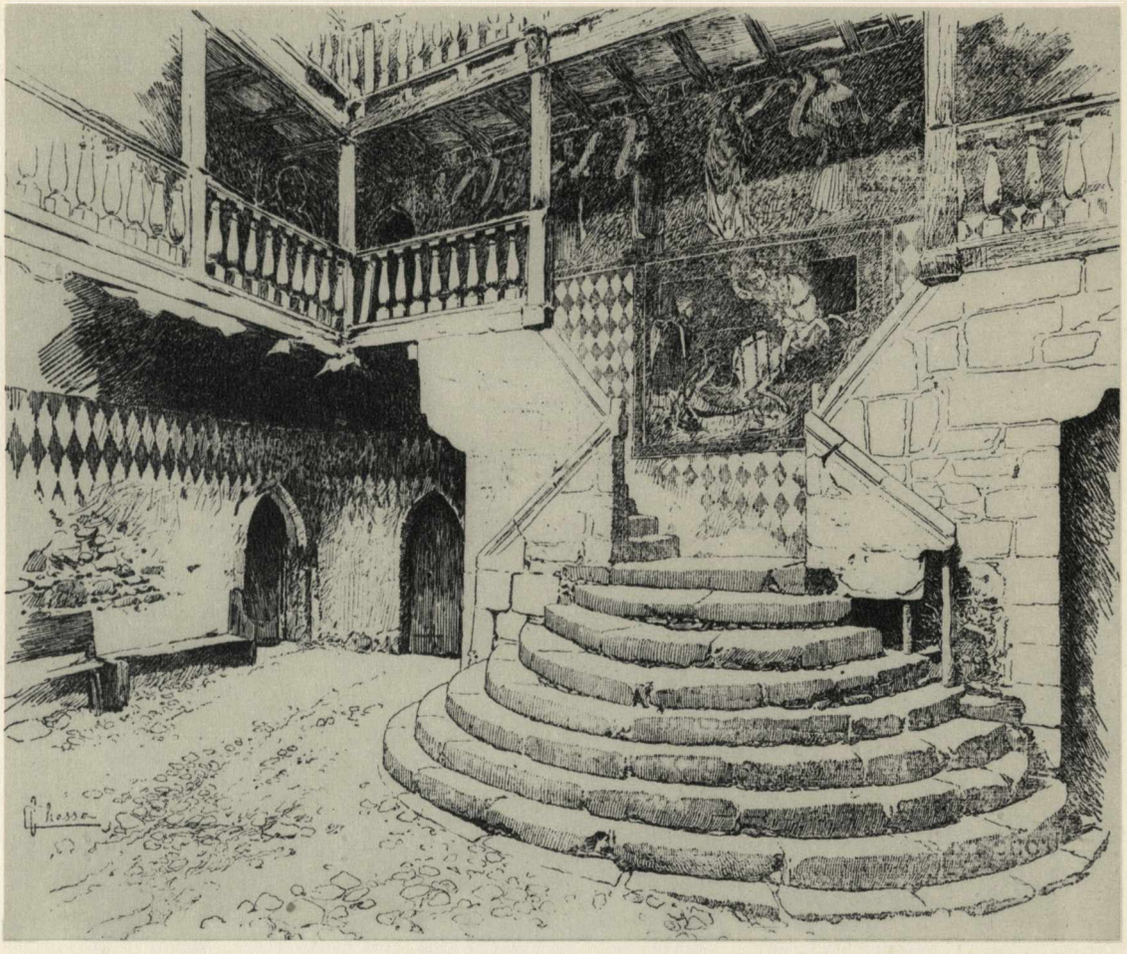
Uno scrittore che tentò una siffatta opera, ma limitandola oltre sessant'anni fa ai castelli valdostani e canavesani e trattandola più con gusto letterario che con metodo storico, fu Giuseppe Giacosa; ed il suo lodatissimo libro (2) offre tutt'oggi un testo dilettoso che le suggestive rievocazioni d'ambiente e di costume intesse di notizie precise, accuratamente vagliate coi dati d'archivio a quel tempo disponibili, di intuizioni geniali e di giudizi esatti, favoriti dai consigli degli amici assiduamente frequentati dall'autore, i pittori Federico Pastoris e Vittorio Avondo,

(2) Giuseppe Giacosa, *Castelli Valdostani e Canavesani*, Torino, 1897 (1898).

appassionati « medioevalisti », e l'archeologo e architetto valentissimo Alfredo D'Andrade, ai quali il libro è dedicato; e si noti che quando il Giacosa lo scriveva da non molto l'Avondo aveva terminato i restauri del castello d'Issogne con l'aiuto del D'Andrade, e questi stava attendendo al ripristino di quello di Fénis, lavori entrambi cui il poeta e drammaturgo ebbe più volte occasione di assistere.

Moviamo dunque dalla pagina giacosiana su Fénis per iniziare il nostro discorso intorno ai castelli prescelti. « Se mai una casa tradì l'animo del padrone questa è il castello di Fénis, che piantato in mezzo a prati deliziosi, sullo sbocco di un vallone tutto nero di foreste, fra le quali traluce in alto la lama ghiacciata della Tersiva, ha di fuori un aspetto belligero che respinge i visitatori, e racchiude, nell'angusto interno, una pace infinita. Di fuori è un fascio di torri che si accavalcano, le une quadrate e tozze, le altre rotonde e sottili, tutte merlate, armate, imbertescate, irte di aggetti d'ogni maniera, che sembrano minacciare soprusi e violenze, che sfidano il viandante e gli gridano: fuggi, che frastagliano il cielo con bizzarri profili. Dentro è un chiostro raccolto, silenzioso, tutto ombre, sobrio e corretto nelle insolite forme e nei ricchi colori. A vederlo di lontano ha un'aria petulante di spavaldo; a chi v'entra, spira la calma dei forti. Mentisce come un ciarlatano, prega come un asceta. Pare enorme, forse il maggiore di tutta la valle, ed è il più piccolo. Come avete imboccato la porta maggiore aperta nella torre di mezzo, difesa da una doppia saracinesca, vi aggirate in un labirinto di passaggi, tutti cinti di muraglie alte quanto la casa ed il nocciolo della casa non lo trovate mai. Finalmente, ecco un portone dai battenti aspri di chiodi e, varcatolo, ecco un androne, al quale l'oscurità cresce ampiezza, ed oltre l'androne, incorniciato di un grande arco a sesto acuto, ecco apparire un luogo chiuso che ha della stanza e dell'oratorio, rischiarato da quella luce verdognola che scende per raggi obliqui nell'abside delle chiese bizantine. Il tutto così incerto, così fuori del consueto che diresti una visione fantastica. Entrate. Quello è il cortile, un cortiletto triangolare al quale giunge così poco giorno che questo sembra impedito da vetriate, tanto che a dimorarvi si perde la nozione dell'ora, e par crepuscolo anche il meriggio. La casa a due piani lo cinge all'ingiro di ballatoie che mettono alle stanze; una quindicina forse in tutta la casa. Le balaustre, di legno tornito, sono pressochè intatte; intorno le muraglie recano pitture di santi e di savi, disegnate e colorate con bella maestria. Ogni figura porta sul rotolo allentato di una pergamena una scritta in versi: massime morali e sociali, gravi od ironi-

Torri e cortine della difesa esterna del castello di Fénis, viste dall'interno.



Cortile del castello di Fénis alla fine dell'Ottocento. Acquaforte di Carlo Chessa per il libro di Giuseppe Giacosa, « Castelli valdostani e canavesani ».

che a seconda dei casi... Un San Giorgio a cavallo, bellissimo, occupa la parete di prospetto all'entrata, dove la scala, dopo otto o nove gradini a mezzo cerchio, si biforca in due opposte branche. Nella perenne penombra, quelle figure hanno movenze vive, ondeggiano sul muro come vogliose di strapparsene e di uscire, dopo tanti secoli, all'aria soleggiata ».

Romantica descrizione, eppure nella sua fluenza verbale affatto aderente alla realtà, cui ben risponde l'altrettanto romantica e bellissima acquaforte di Carlo Chessa, incisa con molte altre sue e del Turletti a illustrazione del libro dell'autore della *Partita a scacchi.* Una realtà che allo scrittore come al pittore appariva sul finire del secolo scorso alquanto diruta soprattutto all'esterno del

Due « Saggi »: particolare dell'affresco lungo il ballatoio del cortile del castello di Fénis.

castello, e che i cauti restauri del D'Andrade avevano rispettato limitandosi, con la probità scientifica che contraddistinse questo sagace scopritore e valorizzatore di tanti monumenti piemontesi (3), a lavori di rafforzamento per impedire ulteriori rovine ed a parsimoniosi risarcimenti sempre sulla traccia di oculatissime indagini delle strutture superstiti e con la scorta di una approfondita conoscenza dell'architettura militare medioevale. Lo si può vedere da fotografie anteriori al 1936 — per esempio quelle che illustrano il libretto del Brocherel sui castelli valdostani e i suoi due volumi sulla Valle d'Aosta (4) —, quando la boriosa im-

(3) v. Marziano Bernardi e Vittorio Viale, *Alfredo D'Andrade, la vita, l'opera e l'arte*, Torino, 1957.
(4) Giulio Brocherel, *Castelli Valdostani*, Aosta, 1930; *La Valle d'Aosta*, Novara, 1932.

Martirio di S. Apollonia. Particolare degli affreschi sul lato di levante del cortile del castello di Fénis, della seconda metà del Quattrocento.

prontitudine e la petulante presunzione di un potente gerarca fascista che si reputava uomo di alti studi non avevano ancora imposto — come appunto imposero in quell'anno — alla soprintendenza ai monumenti del Piemonte una scenografica ricostruzione delle cinte, delle cortine merlate, dei cammini di ronda, ed un eccessivo rifacimento di elementi deteriorati, prima di destinare il castello a « Museo dell'arredamento valdostano », che per ora in verità si presenta assai modesto, e dovrebbe essere di molto arricchito.

Comunque, se al Giacosa ed al D'Andrade il castello si mostrava ancora, salvo il deperimento, nel suo genuino aspetto trecentesco, neppur questo rispondeva alla forma antichissima della sua originaria fondazione, anteriore di un secolo e forse anche di più. Già, infatti, il De Tillier nella sua settecentesca storia della Val d'Aosta (5) aveva riferito l'atto del 14 gennaio 1242 con cui i fratelli Gotofredo, Aimone e Bosone di Challant si riconoscevano vassalli del conte di Savoia: « *Confessi sunt tenere in feudum a Domino Amaedeo Comite*

(5) Jean Baptiste De Tillier, *Historique de la Vallée d'Aoste*, Aosta, 1953. Dell'opera del De Tillier, scritta verso il 1720-30, fu stampata da Luigi Mensio in Aosta un'edizione in cinque volumi tra il 1880 e il 1887, seguita da una seconda, che quella del 1953 segue fedelmente.

Torri e mura merlate del castello di Fénis. Effetto notturno alla luce dei fari.

Particolare delle coperture del castello di Fénis, verso il cortile.

Sabaudiae Vicecomitatum, castrum Castellionis, castrum de Fenicio, corpus castri de Villa et multa alia, etc. » A sua volta il Vaccarone, nel fondamentale studio sui Challant (6) ricordava l'investitura, il 30 giugno 1277, del feudo di Fénis a Ebalo Magno di Challant, il quale con testamento del 23 maggio 1323 lo trasmetteva al nipote Aimone. Infine il Boson nella monografia sul castello di Fénis (7) cita il documento donde risulta che Fénis nel 1270 era la « residenza abituale » del precedente Aimone.

Fin dal 1242 esisteva dunque un *castrum de Fenicio* o *Fenicii,* cioè un castello. Esisteva da tempo? Il Boson lascia intendere che si possa risalire fino al 1173, ma non porta nessuna precisa prova in proposito. Ad ogni modo, anche verso la metà del Duecento non doveva trattarsi d'una dimora sontuosa. Probabilmente il suo aspetto non era molto dissimile da quello dei primitivi castelli valdostani, sorti fra il X e l'XI secolo, che il Giacosa ha così descritto: « Una rozza muraglia di non grande spessore correva intorno alla cresta rocciosa seguendone gli anfratti. Nello spazio così circoscritto, ora nel mezzo, ora da un lato, ma non mai sul filo della cinta, sorgeva una torre, per lo più quadrata, alla quale non sempre si appoggiava un piccolo, tozzo, massiccio corpo di casa. In parecchi luoghi la cinta racchiudeva pure una cappella. Intorno alla cinta, all'interno, sorgevano le tettoie che accoglievano in caso di guerra i pochi uomini d'arme e l'intera popolazione delle terre circostanti. Nessuna traccia di arte militare, nessuna speciale difesa data ai punti più vulnerabili, dei quali i costruttori mostravano di ignorare la vulnerabilità. Chi esamini gli informi fabbricati messi a ridosso delle torri primitive, non può a meno di stupire pensando quanto dovessero starci a disagio i signori. Due piani (perchè elevarsi oltre *un palco* da terra era privilegio nobiliare) ad una o due stanze ogni piano; spesso non intonacate le muraglie, finestre basse e strette, munite ed oscurite da grosse inferriate; in molti luoghi nessuna traccia di scala, segno che questa forava per una botola il piano superiore ed era forse a maggior sicurezza, cioè per potere chi stava di sopra trarla a sé al bisogno, una scala a pioli. Molte volte la torre istessa suddivisa a quattro palchi era la sola dimora signoresca. Nel piano terreno erano il pozzo, la cantina e la prigione. Sul primo palco la cucina ove dormivano le donne di servizio. Il secondo palco era dato a dormitorio comune della famiglia, cui

(6) Luigi Vaccarone, *I Challant e loro questioni per la successione ai feudi dal XII al XIX secolo,* Torino, 1893.
(7) Justin Boson, *Le Château de Fénis,* Novara, 1953.

Un esempio di ammobiliamento valdostano quattrocentesco in un ambiente del castello di Fénis.

poche cassapanche servivano insieme di sedile e d'armadio. Finalmente sul palco superiore era la sala da pranzo e di ricevimento. E qui, sempre fra un palco e l'altro, una scala a pioli, della quale, in così sovrapposto ordine di appartamenti, è bello imaginare la comodità ». Tale infatti si presenta anche oggi il castello di Graines in Val d'Ayas o di Challant, che dei castelli primitivi valdostani è il meglio in ogni sua parte riconoscibile.

Giacomo Jaquerio: S. Pantaleone e S. Giorgio. Particolare dell'affresco della parete destra della cappella del castello di Fénis.

Considerata la rozza modestia che doveva caratterizzare nel secolo XIII o forse nel XII il *castrum Fenicii* (benchè l'importanza assunta nella valle dalla famiglia dei Challant, già *vicecomites* in Aosta del conte di Savoia con Bosone I nel 1100 e signori di Villa Challant, di Châtillon e di Cly con Bosone III dal principio del Duecento, possa far congetturare che il maniero fin dal tempo di Aimone III fosse stato ampliato, rafforzato e reso più confortevole), il vero costruttore del castello nell'aspetto, press'a poco, a noi tramandato, è da riconoscere in quell'Aimone che l'aveva ereditato dal grande Ebalo. Figura di particolare rilievo nella illustre vicenda della nobile stirpe, questo Aimone, signore di Fénis e di Aymavilles, castellano in vari luoghi da Lanzo a Susa e fino in Moriana, con-

Affreschi della parete di sinistra, e di parte della parete frontale, della cappella del castello di Fénis.

sigliere del Conte Verde col quale fu nel 1353 all'assedio di Gex a dirigere l'azione delle mine, replicatamente governatore d'Ivrea anche al tempo della costruzione del castello delle Quattro Torri durata stando col Gabotto (8), dal 1357 al 1393, governatore d'Aosta e uomo di fiducia, sul finir della vita, anche del Conte Rosso. Quando cominciò a riedificare il vecchio castello di Fénis? Verso il 1330, secondo il Boson; verso il 1340, secondo il Brocherel e il Berton. Ma se si pon mente che nel 1326 una lite era sorta fra i figli ed i nipoti di Ebalo Magno per la sua eredità, la quale comprendeva il feudo di Fénis passato — lo si è detto — al nipote Aimone, e che, come scrisse il Vaccarone, « la controversia fu appianata con

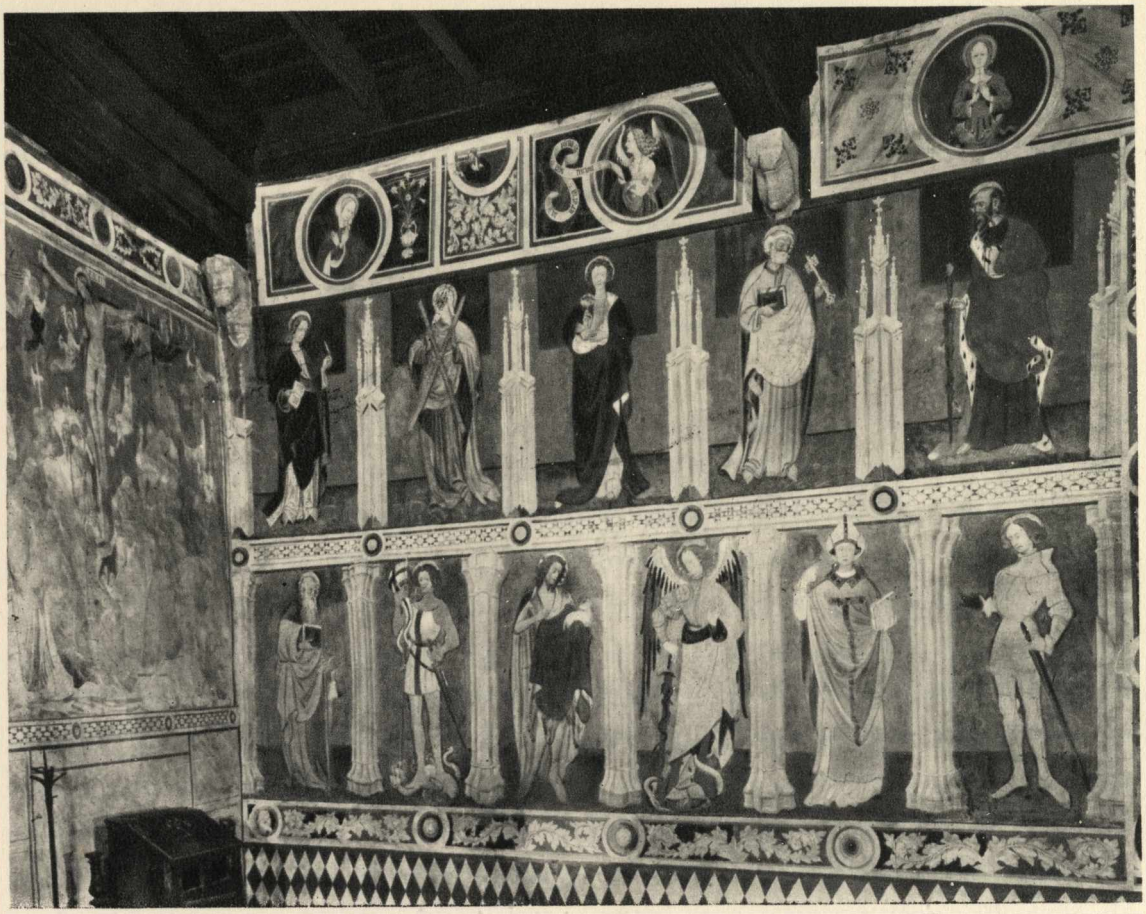
(8) v. Francesco Carandini, *Vecchia Ivrea*, 2 a. ed. Ivrea, 1927.

Affreschi della parete frontale della cappella del castello di Fénis: *Crocifissione, Madonna della Misericordia, Santi.*

sentenza delli 29 marzo 1337 », è ragionevole supporre che i grandiosi lavori di Fénis non fossero iniziati prima della composizione della vertenza.

Chi li progettò e diresse? Architetti e maestranze locali o di altri luoghi? Nell'impossibilità d'una risposta documentata, è da tener presente l'osservazione del Toesca (9): « Anche nei castelli e nei manieri dei feudatari minori appariscono per lo più i diversi caratteri regionali, ma non senza scambi di artisti e di influenze d'arte favoriti dalle preferenze dei signori. Nelle regioni alpine, così in Piemonte come nel Trentino e in Alto Adige, nel Canton Ticino e nella Carnia, gl'influssi oltremontani erano facili nell'architettura civile e militare per le strette relazioni politiche e familiari con Francia e con Germania... anche il castello di

(9) Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951.



Affreschi della parete destra della cappella del castello di Fénis: *Santi, Angelo, Annunciazione.*
A sinistra, parte della *Crocifissione* della parete frontale.

Fénis nel complesso armamento di torri quadrate e di torricciole rotonde, di guardiole, di cortine con cammino di ronda e piombatoie, si apre dentro in un cortile che mantiene, pur tra rifacimenti, la prima impronta alpigiana d'intimità domestica »; ed il Toesca non tralascia di far notare che a Fénis « la dimora signorile si sviluppò sempre più che la difesa ». Se si considera che gli interessi e i contatti transalpini di Aimone si volgevano tanto alla regione francese quanto a quella elvetica, non è impossibile che ciò abbia avuto qualche influenza sull'architettura della complessa ricostruzione, la quale mantiene tuttavia molti caratteri del castello trecentesco del Piemonte occidentale.

Non fu estranea certo al ben riuscito connubio che si scorge a Fénis fra le esigenze strutturali della fortezza e le concessioni fatte all'abitazione signoresca, la

moglie di Aimone, Fiorina Provana di Leynì, ricordata come castellana gentilissima che diede al marito dieci figli, fra i quali Bonifacio, uno dei maggiori personaggi della famiglia Challant, signore di Fénis, guerriero e ambasciatore di Amedeo VI, maresciallo di Savoia, governatore del Piemonte, capitano intrepido e politico sagacissimo incaricato di missioni diplomatiche anche dal re di Francia, morto centenario nel 1426. Fiorina Provana era ancor viva nel 1386, e sicuramente il castello conobbe in quei decenni il suo maggior splendore. Ciò indusse il Boson ad una sorprendente anticipazione delle pitture che, nel cortile e nella cappella, costituiscono il maggior pregio artistico di Fénis ed uno dei più importanti monumenti pittorici del Piemonte antico, nel gusto del « gotico internazionale ». Riferendosi ai personaggi affrescati sulle pareti del cortile lungo il loggiato, reggenti in mano dei filattèri con proverbi e sentenze morali in francese arcaico, egli sostenne che «c'est, un peu avant cette époque, entre 1340 et 1350, que remontent les peintures des galeries où s'affirme déjà la langue française, parlée couramment dans ces Châteaux» (10); e suffragò la sua affermazione citando un graffito da lui letto con la data « 1398 » su uno di codesti personaggi (è infatti noto che le pitture di Fénis, come quelle d'Issogne, furono scarabocchiate con un'infinità di scritte graffite nel muro e con date anche remotissime, che in gran parte i recenti restauri cancellarono). Aggiungeva poi il Boson che non essendo supponibile « que des hôtes ou des visiteurs aient pu abîmer des peintures encore fraîches », gli affreschi dovevano esser stati eseguiti assai tempo prima.

La data « 1398 » oggi è scomparsa, e resta il dubbio ch'essa sia stata letta male, forse invece di 1598. Anticipare poi a circa il 1350 le pitture, come vorrebbe il Boson, è stilisticamente impossibile. All'opposto, la data stabilita per esse da Anna Maria Brizio (11): « intorno alla metà del '400 », ci sembra assai tarda sia riguardo l'affresco del *S. Giorgio che libera la principessa* dipinto sulla parete cui s'appoggia la scalinata semicircolare, sia riguardo i personaggi raffigurati lungo il ballatoio e gli affreschi della cappella. Non sarà inutile ricordare, a titolo indicativo, l'opinione del Michel che pone le pitture di Fénis fra « les plus anciennes » del Quattrocento in Piemonte (12); quella dello Sterling (13) che le data « de la fin du XIV siècle », aggiungendo che in esse « on doit même recon-

(10) J. Boson, *op. cit.*

(11) Anna Maria Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, 1942.

(12) André Michel, *Histoire de l'Art*, 3 a. ed. Paris, 1926-1929.

(13) Charles Sterling, *La peinture française, Les Primitifs*, Paris, 1938.

naître la main d'un peintre français »; e infine quella del Toesca (14), il quale rammentata l'attribuzione del Lemoisne ad artisti francesi del secolo XIV, accenna alla larga immissione di forme francesi « tra la fine del secolo XIV ed il principio del seguente... ch'è negli affreschi del cortile del castello di Fénis, di pittore franco-valdostano già tutto preso in tortuosi avvolgimenti gotici ». Un punto di vista non molto dissimile da quello del Dimier che definendo « d'un mérite exquis » gli affreschi della cappella (15) li immaginava opera d'un pittore di passaggio venuto da Gand o da Ypres, da Dijon o da Bourges, e diretto « aux chantiers de Milan ».

Che per le pitture di Fénis, come della Manta, non sia necessario pensare ad artisti d'oltralpe bastando la cultura locale a giustificarne pienamente il linguaggio, è ormai accertato dagli studi recenti; ed è noto come a proposito di questi affreschi si prospettino con pari autorità due diverse, se pure non del tutto contrastanti, tesi: una che li assegna al più eminente pittore piemontese della prima metà del Quattrocento Giacomo Jaquerio; l'altra che in essi riconosce, sì, la corrente e persino la scuola jaqueriana, ma ne esclude il diretto intervento del maestro (16). Ma il fatto stesso che il nome del Jaquerio possa essere proposto a Fénis rende meno assurda l'affermazione del Boson; non perchè divenga senz'altro accettabile, ma perchè fino a un certo punto si giustifica con lo stile del grande artista torinese, con quel residuo di gusto trecentesco che in lui sopravvive. Trattando del Jaquerio nel suo corso universitario 1958 - 1959, Andreina Griseri ha fatto battere l'accento sugli apporti padani della sua cultura, diretti o mediati: Michelino da Besozzo, i De Veris, i miniatori lombardi dei *Tacuina sanitatis;* e siamo dunque tra la fine e l'alba dei due secoli che al loro congiungimento vedono la fioritura del gotico internazionale, di cui il piemontese coglie i più vari

---

(14) Pietro Toesca, *op. cit.*

(15) Louis Dimier, *Les Primitifs français*, Paris, s. d.

(16) V. principalmente in proposito: Cesare Bertea, *Gli affreschi di Giacomo Jaquerio nella chiesa dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso*, « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, 1914; Augusto Cavallari Murat, *Considerazioni sulla pittura piemontese verso la metà del secolo XV*, « Bollettino storico-bibliografico subalpino », Torino, 1936; Noemi Gabrielli, *Un dipinto su tavola di Giacomo Jaquerio*, « Bollettino del Centro Studi archeologici e artistici del Piemonte », Torino, 1941, e *L'arte nella Valle di Aosta*, in « La Valle d'Aosta, Relazioni e comunicazioni presentate al XXXI Congresso storico subalpino di Aosta, 9-10-11 settembre 1956 », Deputazione Subalpina di Storia Patria, Torino, 1958; A. M. Brizio, *op. cit.*; Roberto Carità, *La pittura nel Ducato di Amedeo VIII, Revisione di Giacomo Jaquerio*, « Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione », Roma, 1956; Luigi Mallè, *Elementi di cultura francese nella pittura gotica tarda in Piemonte*, in « Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi », Roma, 1956; Andreina Griseri, *Nuovi riferimenti per Giacomo Jaquerio*, in « Paragone », N. 115, Firenze, 1959, e *Percorso di Giacomo Jaquerio*, in « Paragone », N. 129, Firenze, 1960; Luigi Mallé, *Le arti figurative in Piemonte*, in « Storia del Piemonte », Torino, 1960.

accenti echeggiati fin da Verona. A sua volta il Mallè ha messo acutamente in luce (17) i suoi contatti con Avignone: « il richiamo indietreggia fino al prototipo seneseggiante — poco oltre la metà del '300 — degli affreschi alla sala dell'Udienza del palazzo papale d'Avignone ed un collegamento comincia a farsi portante a partire dagli affreschi nella Chartreuse du Val-de-Bénédiction — figure di santi isolati, tondini, fogliami — per stringersi assai col retable di Thouzon (Louvre) degli ultimi anni del '300 o del primissimo '400; certo con quel largo cadenzar disegnativo la pittura piemontese s'accorderà meglio che col lirismo infiammato o decantato delle scuole francesi del nord ». E in verità fra le venti figure di Profeti affrescate nella sala della Grande Udienza del palazzo d'Avignone intorno al 1353 da Matteo Giovannetti, la cui importanza viene ora rivendicata dal Castelnuovo e dal Laclotte (18), e i personaggi dipinti nel cortile di Fénis, corrono affinità di gusto e di linguaggio sorprendenti; non minori di quelle che si notano fra quest'ultime pitture e molte miniature francesi dello scorcio del Trecento; fra le quali si possono citare quelle del Salterio del duca Jean de Berry, opera del grande miniatore André Beauneveu di Valenciennes, databili al 1380-1385 (19). Il fondo trecentesco che talora trapela dalla pittura jaqueriana, sia del maestro sia della scuola, avvicina dunque gli affreschi del castello dei Challant più alla data incriminata « 1398 » (di soli tre anni antecedente alla prima pittura documentata del Jaquerio) che non a quella stabilita dalla Brizio. Ma a questo punto si può aprire la discussione sulla paternità degli affreschi stessi, proprio in relazione alla loro probabile data. E poichè, come s'è detto, queste pitture sono tra le più eccelse del Piemonte antico e il loro pregio supera certamente quello architettonico del castello, rimandiamo il lettore desideroso di maggiori chiarimenti ai commenti delle tavole che ne riproducono alcune.

Per quanto riguarda le successive vicende del castello, basti ricordare che il feudo di Fénis continuò ad essere fin oltre la metà del Cinquecento una delle gemme dei Challant; da un inventario del 1553 risultavano nelle cantine del « chasteau » 28 barili di vino di varia qualità, di Caluso, di Cly, ed un « claret de Fenix » che dimostra l'esistenza di vigne ben curate intorno al maniero. Asserisce il Boson che esso fu ancora abitato sovente da Claudio di Challant, gran

(17) Luigi Mallè, *op. cit.*

(18) Enrico Castelnuovo, *Avignone rievocata*, in « Paragone », N. 119, Firenze, 1959; Michel Laclotte, *L'École d'Avignone*, Paris, 1960.

(19) v. Jean Porcher, *La miniatura francese*, Milano, 1959.

scudiero del duca di Savoia Carlo Emanuele I, governatore del ducato d'Aosta e della contea di Nizza, collare dell'Annunziata, morto nel 1590. Egli tuttavia non figura, nello studio del Vaccarone, investito del feudo di Fénis, del quale il fratello Francesco è invece detto « barone ». Una lunga lite fra i membri dell'illustre famiglia per la rivendicazione della contea di Challant riuscì rovinosa per le loro finanze ed il conte Giorgio Francesco fu costretto a vendere nel maggio 1715 la baronia di Fénis al conte Baldassarre Saluzzo di Paesana, ricchissimo e ambiziosissimo signore che proprio in quegli anni si faceva costruire dall'architetto Gian Giacomo Plantery il grandioso palazzo dell'attuale via della Consolata a Torino. Cominciò allora, col progressivo abbandono, la decadenza del castello, passato poi in proprietà di Pietro Ansermin di Valpelline, e nel 1863 di Michele Rousset di Quart. Quando nel 1896 Alfredo D'Andrade lo acquistò per restaurarlo e donarlo allo Stato, era nelle mani di un fittavolo, ridotto a una casa colonica, con la cappella che serviva da fienile, le mucche ed i maiali nelle stanze al pianterreno ed il letame nel cortile.

Esterno del castello di Issogne verso il monte.

Se Fénis ci offre il tipo del castello feudale fortificato, adatto in pari tempo a pacifica residenza ed alla difesa di questa, Issogne è un esempio splendido di ricca dimora piemontese dove il fasto e la potenza di un illustre antico lignaggio trovano la loro completa espressione, e nella quale « l'età del gotico cortese al declinare del suo corso si colora di singolari portati rinascimentali » (20). Ne esula ormai, mutati i tempi e con essi i mezzi dell'azione guerresca, ogni idea di caposaldo bellico, e quanto vi si nota ancora di militaresco non è che un avanzo utilizzato di preesistenti strutture. Basti del resto la considerazione che il castello d'Issogne fu l'unico della Val d'Aosta ad essere allietato sul finir del Quattrocento da un giardino sui cui muri di cinta erano dipinte figure di filosofi, di eroi, di principi e cavalieri giostranti, paesaggi con scene di caccia (e qualche resto di

(20) Enrico Castelnuovo, *Appunti per una bibliografia della storia dell'arte in Val d'Aosta*, in « La Valle d'Aosta, Relazioni e comunicazioni ecc. », *op. cit.*

Loggiato al secondo piano del castello di Issogne, verso il cortile.

quelle pitture è tuttora visibile) per aggiungere alla piacevolezza del riposo e dello svago all'aperto un motivo di interesse artistico, a confermare il carattere di lussuosa abitazione impresso all'edificio nella trasformazione del primitivo maniero attuata da Giorgio di Challant. Nel fondo di un affresco molto deperito che si trova nella Collegiata di Saint-Gilles a Verrès si può ancora scorgere quale fosse l'aspetto del castello probabilmente alla metà del secolo XV, prima della sua riedificazione: un insieme assai imponente di torri e di opere difensive, sviluppo a sua volta dell'antichissima casa forte munita di torre che i vescovi di Aosta, i quali già nel 1151 vantavano diritti e possessioni nel territorio di « Yssyonia », vi avevan fatto costruire per disporre di un luogo sicuro sulla riva destra della Dora, un po' discosto dalla strada che correva sull'opposta sponda, dove far tappa nelle loro discese dalla valle, diretti alla pianura e talvolta a Roma. Questa giurisdizione della mensa vescovile aostana durò fino al 1399, quando Ibleto di Challant

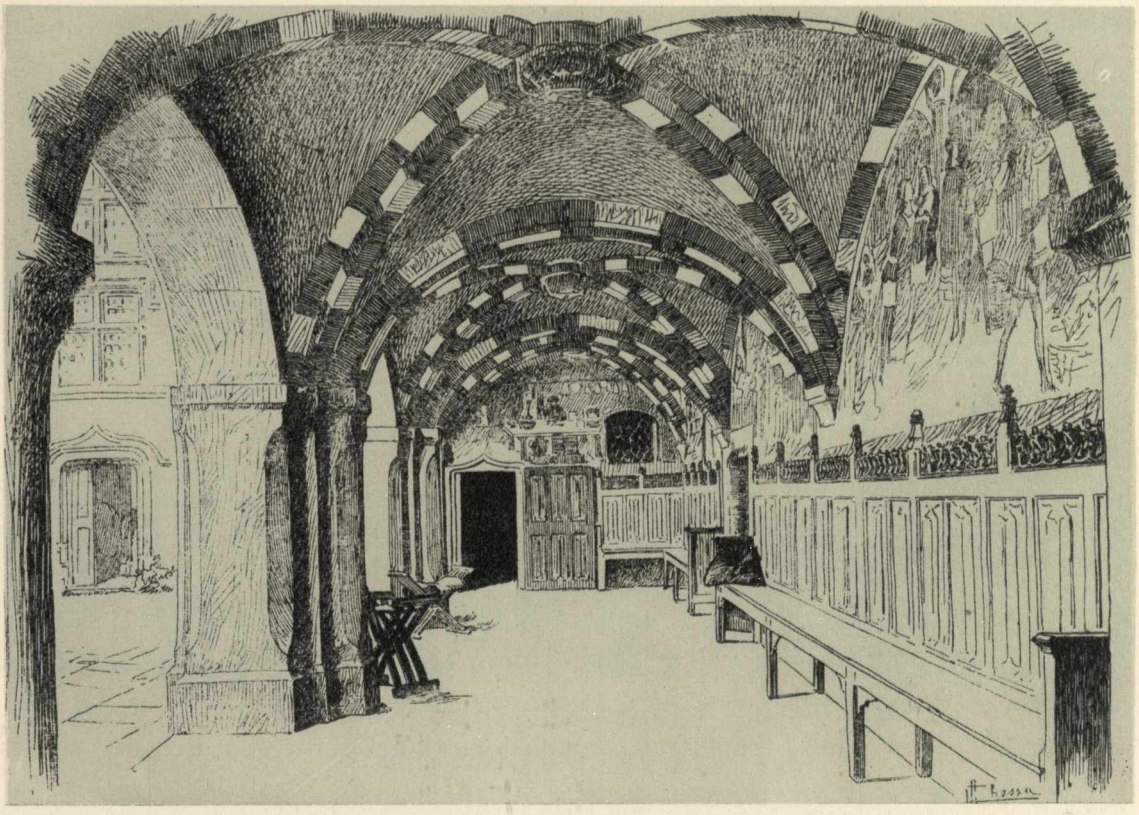
acquistò la casa forte (che dal secolo XIII certamente era stata ampliata) e l'ingrandì e rafforzò nel modo ch'è documentato dall'affresco di Verrès (21). Il nuovo castello doveva presentarsi assai vasto e sfarzoso se fra tutti quelli della valle fu prescelto per una sosta, il 28 giugno 1414, dell'imperatore Sigismondo che tornava in Germania accompagnato da Amedeo VIII, e se più tardi vi fu ospitato Amedeo IX di Savoia con la moglie Iolanda di Valois. Non certo paragonabile tuttavia alla principesca dimora più tardi pensata e realizzata da un uomo di gusto, di cultura e di spirito umanistico come il canonico Giorgio di Challant, protonotario apostolico, arcidiacono della cattedrale e priore commendatario della Collegiata di S. Orso di Aosta.

È questi che va considerato il vero fondatore del castello d'Issogne, quale risulta dall'architettura e dalla decorazione pervenuteci fortunatamente in un discreto stato di conservazione. Intelligentissimo, studioso, aperto al godimento dell'arte, sufficientemente provvisto di beni da potersi permettere soddisfazioni mecenatesche, aveva frequentato l'università di Avignone dal 1455 al 1459 dopo esser stato nominato canonico di Lione nel 1453, poi quelle di Torino e di Roma, visitato Parigi, Strasburgo, Firenze, Milano. Canonico di Aosta nel 1460, priore di S. Orso (il titolo ch'egli preferiva) nel 1468, aveva continuato a recarsi frequentemente a Lione, dove possedeva anche una casa, fino al 1493; e senza dubbio la varietà di questi soggiorni, la frequentazione di dotti e di artisti stranieri, arricchirono la sua mente, raffinarono i suoi gusti. Fra i grandi personaggi della famiglia Challant, in prevalenza guerrieri e politici da Ibleto a Bonifacio, da Aimone a Renato, egli è l'intellettuale per eccellenza della illustre casata, e — come scrive la Gabrielli nel libro ch'è finora il più completo e particolareggiato testo sulle pitture di Issogne (22) — « non dovette rimanere insensibile alle manifestazioni di arte e di cultura » che i centri visitati gli offrivano, « dato che nel maniero da lui ricostruito troviamo l'eco di questo periodo aulico nelle varie interpretazioni italiane e straniere. Ritengo che il senso di orizzontalità che domina nell'architettura di Issogne si ispiri ai criteri del Rinascimento italiano, mentre gli elementi dello stile d'oltralpe che si riscontrano nei particolari: gli

---

(21) La data 1399 è riferita dal De Tillier, *op. cit.*, dal Vaccarone, *op. cit.* (v. anche la Guida del Touring, *Torino e la Val d'Aosta*, 1959). Il Brocherel, il Boson, la Gabrielli scrivono invece 1379. L'affresco di Verrès è riprodotto da Noemi Gabrielli, *Rappresentazioni sacre e profane nel castello di Issogne e la pittura nella Valle d'Aosta alla fine del '400*, Torino, 1959.

(22) N. Gabrielli, *Issogne, op. cit.*



Portico al pianterreno del castello d'Issogne. Acquaforte di Carlo Chessa per il libro di Giuseppe Giacosa, « Castelli valdostani e canavesani ».

archi ribassati delle logge, le cornici delle finestre e delle porte, le volte di alcuni ambienti (tipiche quelle della cucina e della sala da pranzo con motivi dell'epoca di Ibleto, singolare quella della cappella nella campata sopra l'altare) denotano che le relazioni politiche e commerciali che esistevano con la Savoja, la Borgogna, la Franca Contea, il Delfinato, la Provenza, la Svizzera contribuivano a rendere più stretti i legami anche con le correnti artistiche e gli scambi culturali con quelle regioni ».

L'opera del canonico Giorgio ricostruttore d'Issogne è dovuta a una circostanza familiare. Cugino di Luigi di Challant, morto nel 1487, e tutore del figlio di questo, Filiberto, ebbe nel 1494 un'infeudazione d'Issogne da parte di Margherita de La Chambre, figlia del visconte di Moriana, vedova di Luigi di Challant ed amministratrice del figlio Filiberto, la quale prediligeva la residenza ad Issogne. « La ricostruzione si inizia poco dopo questo atto », sostiene il Boson

segnalando i conti annotati dall'economo Luigi Geneys per lavori di carpenteria e decorazione fra il 1° dicembre 1496 e il 12 dicembre 1497, conti però già preceduti da altri, e documentati fino al 1506. È l'ipotesi più ragionevole. Ma la Gabrielli — sulla traccia, del resto, dei numerosi scrittori che dal Vaccarone in poi hanno sempre insistito sulla data iniziale 1480 — è dell'opinione che il rifacimento sia stato cominciato vari anni prima: « non solo lo fanno presumere i caratteri ancora goticheggianti che si notano in alcune pitture, non solo lo fa supporre il fatto che dopo il 1487 Margherita de La Chambre risiedette quasi sempre ad Issogne, ma lo confermano i documenti della chiesa di San Giovanni di Lione relativi al canonico Giorgio di Challant, i quali riportano che egli non si recò dal 1479 e per gli anni seguenti in quella città, perchè era occupato nella ricostruzione del castello di Issogne. É probabile pertanto che lo stesso cugino Luigi gli avesse affidato l'incarico di rimodernare l'edificio ».

Al di là dell'arido dato erudito, la tesi della Gabrielli ha valore notevole, in quanto le permette di anticipare a circa il 1480 varie pitture della cappella, che viceversa la Brizio aveva assegnato a pittore « lievemente anteriore », al « principio del '500 »; al 1488-1495 la rappresentazione delle « botteghe artigiane » nell'atrio e nel portico a pianterreno, che per la Brizio sono « del primo quarto del '500»; a un periodo compreso fra l'ultimo decennio del Quattrocento ed il primo del Cinquecento le decorazioni della sala di giustizia, che la Brizio ascrive al « maturo '500 » (23). È quindi una interpretazione stilistica diversa da quella fin qui seguita, e che non sarebbe sostenibile ove si accogliesse integralmente l'ipotesi del Boson (24). Vero è tuttavia che questa potrebbe essere salvata, mettendola d'accordo con alcune datazioni fatte dalla Gabrielli relative alle pitture, qualora i rifacimenti murari del castello ordinati dal canonico Giorgio non fossero considerati addirittura radicali: se cioè si desse nell'attuale edificio più larga parte di quanto di solito non si dia alle strutture conservate del castello di Ibleto e dei suoi immediati successori, alle quali appartiene, per esempio, la torre a nord-ovest così detta « di Jolanda ». Ciò permetterebbe la non troppo assurda supposizione che qualcuna, se non altro, delle pitture sia stata eseguita prima della ricostruzione, o magari durante i lavori di questa, senza dubbio durati vari anni, come dimostrano i pagamenti fatti da Luigi Geneys nel 1497-1498 a squadre d'operai,

(23) A. M. Brizio, *op. cit.*
(24) Justin Boson, *Le Château d'Issogne*, Novara, 1951.

Lunetta affrescata nel portico del castello di Issogne: la *Bottega dello speziale.*

Lunetta affrescata nel portico del castello di Issogne: la *Bottega del fornaio e del beccaio.*

Particolare del « Pestapepe » nella « Bottega dello speziale » affrescata sotto il portico del castello d'Issogne.

che il Boson accertò esplorando l'archivio Challant nel castello di Châtillon del conte Passerin d'Entrèves.

Se il raffinato arcidiacono, che nei medesimi anni (1494-1506) faceva ricostruire deliziosamente anche il Priorato di S. Orso ad Aosta, fu l'ispiratore ed il « regista » dell'impresa architettonica e decorativa d'Issogne, chi praticamente ne diresse l'esecuzione? Nell'archivio di Châtillon il Boson ha rinvenuto il nome di un « magister lathomus », cioè un « maestro lapicida » ai cui ordini erano gli operai impiegati dal canonico Giorgio nei lavori della Collegiata di S. Orso: ed è Michele de Ecclesia, il quale nel 1506 fu sostituito da Filiberto Bracea, altro « lathomus ». È molto probabile che questo Della Chiesa (nome non valdostano ma assai comune in Piemonte) sia stato anche il « magister » di Issogne dove, come s'è detto, i lavori procedevano parallelamente, o quasi, a quelli della Collegiata. Si aggiunga, a conferma, il fatto che « Mètre Michié » godeva dell'amicizia del canonico, il quale due volte all'anno, nelle feste di S. Orso e di S. Pietro, lo invitava a pranzo. Doveva dunque esser persona ragguardevole, qualcosa di più d'un semplice capomastro. Non meno importante il « magister Jeninus Braye », carpentiere, intagliatore e scultore in legno (è quasi certamente l'autore dello stupendo coro della Collegiata di S. Orso ad Aosta) ma fors'anche architetto, che dal 1497 al 1504 lavorò spessissimo ad Issogne, con Pantaleone de Lalaz ed un maestro carpentiere Antonio. Il Boson ha trovato altri nomi di componenti il cantiere aostano, che presumibilmente agiva anche ad Issogne: di Claudio Tissot, Nicola Longet, dei maestri vetrai Pietro Vaser e Bodichino (accertati ad Issogne), dei pittori Pietro, De Collin, Stefano (25); ma

(25) in *L'insigne Collégiale d'Aoste*, Ivrea, 1929.

Castello di Issogne: dipinto che rappresenta Mencia di Braganza, seconda moglie di Renato di Challant, con le figlie Filiberta e Isabella.

insiste soprattutto su Pietro de Aymo, ch'egli ritiene l'autore di molte pitture del castello e segnatamente della cappella, supponendolo originario della Tarantasia Quanto ai nomi Braye e Tissot, li si ritrova fra artisti ed artigiani lionesi della fine del Quattrocento (26).

La ricostruzione, la decorazione, l'arredamento lussuosissimo del castello non poterono durare meno di alcuni lustri. I documenti parlano di mobili intagliati da Jenin Braye certamente con molta finezza, ed il magnifico soffitto della sala detta «del re di Francia», a riquadri azzurri con gigli alternati a rosoni dorati ed a palmette verdi di un ricchissimo effetto decorativo, pone un altro problema di datazione. Infatti presso lo stemma ch'è sul camino si legge la scritta in caratteri gotici: « Vive le Roy Vive Louis le Roy ». Di quale Luigi si tratta? Se Luigi XI, il quale, ancor Delfino di Francia, aveva tenuto a battesimo Luigi di Challant, marito di Margherita de La Chambre, il soffitto gigliato dovrebb'essere anteriore al 1482, anno della morte di Luigi XI, e appartenere dunque ancora al vecchio castello preesistente al rifacimento. Se invece la scritta si riferisce a Luigi XII, la sala fu forse apprestata per ospitare il re disceso in Italia a conquistare il ducato di Milano nel 1499.

Ogni lavoro, ad ogni modo, fu condotto con cura eccezionale da artefici peritissimi; e ne è prova la perfezione costruttiva della scala elicoidale in pietra riservata ai castellani ed agli ospiti, della quale il Giacosa, che dimorò molte volte nel castello dopo l'acquisto fattone nel 1872 dal suo amico Vittorio Avondo, ha lasciato questa suggestiva descrizione: « Ogni gradino s'impernia dall'uno dei capi in una colonna di granito sottilissima e di là allarga a ventaglio il suo piano finchè infigge nel muro l'altro capo, più largo di un braccio. Rigirata sopra se stessa, descrivendo un circolo che misura dai quattro metri di diametro, quella scala, che pare empire della sua elica enorme il cavo di una torre, ascende misteriosa, nascondendo a chi sale la persona che lo precede di pochi gradini ed ingrossando il suono dei passi e diffondendolo in quel vento continuo che rendono le spire delle conchiglie. La sera essa induce nell'animo l'inquietudine imaginosa, tanto piacevole agli adulti. Vi scattano rumori secchi come il battere di un acciarino, e spenti sull'attimo come la scintilla che ne sprizza; vi corrono fruscii morbidi come di vesti che sfiorino la terra e rapidi come di persona snella che si rimpiatti.

---

(26) N. Gabrielli, *Issogne, op. cit.*

Particolare dell'Assunzione della Madonna, affrescata nell'oratorio al primo piano del castello d'Issogne.
A sinistra, inginocchiate, Margherita de La Chambre e le due figlie Luisa e Francesca.

« Il Giudizio di Paride », affresco nella sala di Giustizia del castello d'Issogne.

Se altri vi preceda colla lucerna, le muraglie, meglio che luce, riflettono una bianchezza incerta, simile a quella irradiata dalle lampade degli altari, che fa più nera l'oscurità delle navate ». In questi tocchi pittoreschi già si sente il poeta della *Partita a scacchi,* ambientata appunto nel castello d'Issogne, dove il Giacosa aveva invano cercato, fra i tanti graffiti lasciati sui muri dai padroni, dagli ospiti, dai famigli, una scritta che si diceva esser stata incisa in una camera un po' appartata: « Jolande prie Dieu et la Sainte Vierge pour son enfant ». Altre ne trovò, come quella famosa: « Le 28 doctobre 1535 la messe a resté de dire à Geneve », che si riferisce alla propaganda di Calvino; quella più patetica: « MDLVIII adi XXI aprile si partì Madama di Buronzo piangendo et lacrimando de Insolio »;

quella lasciata da mano ignota il 4 ottobre 1564: « In me turbatum est cor meum »; e queste molte e varie confessioni firmate anche da stranieri, suggerirono al Giacosa pagine piacevolissime.

A tutti nota è poi la fioritura d'una romantica leggenda sul drammatico episodio che diede spunto verso la metà del Cinquecento a una novella di Matteo Bandello: *La Contessa di Cellant fa ammazzare il Conte Masino e a lei è mozza la testa.* Vi si narra la sciagurata vicenda di Bianca Maria, figlia di « Giacomo Scappardone, uomo plebeo in Casal Monferrato », sposa a quindici anni del patrizio Ermes Visconti e poi, vedova a ventuno, del celebre Renato di Challant, maresciallo di Savoia e luogotenente generale di Emanuele Filiberto, cavaliere dell'Annunziata, sotto la signoria del quale il castello d'Issogne toccò il massimo splendore. Costei, sazia in breve del secondo marito e fuggita furtivamente da Issogne a Pavia, si diede a una vita dissoluta, giungendo a far assassinare il suo antico amante Ardizzino Valperga conte di Masino; delitto che pagò con la decapitazione, il 20 ottobre 1526, nel castello di Milano.

Tutto ciò accadde veramente. Ma il ricordo della fuga della donna infedele dal castello si confuse con quella avvenuta a Milano, di Filiberta, figlia di Renato e della sua seconda moglie, Mencia di Braganza, promessa sposa a Giovanni Federico Madruzzo, conte d'Avio, e marchese di Soriana: la quale al momento delle nozze non si presentò all'altare, e fuggì a Ferrara e poi a Venezia con un palafreniere, certo Lespail, divenuto suo amante al castello (il Madruzzo sposò allora la seconda figlia di Renato, Isabella). Pare che in seguito Filiberta, pentita e perdonata, tornasse al castello presso la sorella e il cognato e vi abitasse qualche anno prima di divenir la moglie a Novara del conte Giuseppe Tornielli. Era donna affascinante, e godette anche la

La scala elicoidale del castello di Issogne.

Oratorio al secondo piano del castello di Issogne: affresco della *Crocifissione*; a destra, in orazione, il canonico Giorgio di Challant.

protezione del duca di Savoia Emanuele Filiberto; non v'è quindi da meravigliarsi che intorno alla sua fuga da Milano, ai suoi amori col palafreniere o paggio si sia assai favoleggiato, fino a immaginare che con l'amante sparisse nottetempo dal castello calandosi con una corda da una finestra che ancor oggi viene indicata al credulo visitatore. Così le due storie — di Bianca Maria fuggitiva dal castello, e di Filiberta (divenuta la « Jolanda » della scritta prima ricordata) da Milano — si confondono nella fantasia, e non testimoniano a favore delle fortune familiari di Renato di Challant. Dal canto suo il Giacosa, riferendosi ai graffiti « In me turbatum est cor meum », « Defecit in dolore vita mea », ecc., datati 1564 e '65, rievocò i rimpianti ed i sospiri dell'infelice giovane aggirantesi nelle silenziose stanze d'Issogne (27).

A lungo il castello continuò ad essere abitato nei suoi più che cinquanta

(27) G. Giacosa, *op. cit.*

« Adorazione dei Magi », sportello destro del polittico nella cappella del castello d'Issogne. Appartiene probabilmente a corrente pittorica locale, affine a quella degli affreschi dell'oratorio al primo piano, con forti influenze oltramontane.

ambienti; e fino all'estinzione della stirpe dei Challant (l'ultimo discendente maschio ne fu Filippo Maurizio, morto nel 1804; l'ultima discendente femmina fu Teresa, morta nel 1837; e con la morte di Gabriella Canalis di Cumiana, moglie di Francesco Maurizio Gregorio ed in seconde nozze di Amedeo Passerin d'Entrèves i beni dei Challant passarono nel 1841 a questa famiglia), i fanciulli dell'antichissima casata poterono contemplare — nell'incantevole cortile d'Issogne, adorno della famosa magnifica fontana che raffigura in ferro battuto un albero di melograno, opera probabilmente eseguita fra il 1496 e il 1506 dei maestri fabbri Pantaleone de Lalaz e Nicola Longet (28) — il « Miroir pour les enfants de Challant », cioè, come orgogliosamente accenna una scritta sbiadita, la lunghissima serie, affrescata sul muro esterno, degli stemmi dei Challant; e ripetersi il motto familiare « Tout est et le n'est rien », che, dipinto intorno a una sfera al centro della parete di fondo, fu interpretato dal Giacosa « Dieu tout est et le monde est rien », e dal Frutaz « Tout est monde et le monde n'est rien » (29).

Come risulta da queste brevi note che vogliono preludere all'esame di una parte del maggior patrimonio artistico d'Issogne, vale a dire le sue pitture, il pregio del castello deriva soprattutto dalla omogeneità stilistica. Sorto, almeno nel suo ultimo rifacimento, nell'età in cui anche l'arte del Piemonte si apriva allo spirito dell'umanesimo, è fra i castelli piemontesi un esempio altissimo di questo rinnovamento, pur conservando ancora l'antica impronta gotica. Non più strumento di difesa — chè a questo còmpito provvedeva sull'altra sponda della Dora la formidabile ròcca di Verrès, capolavoro d'architettura militare creato da Ibleto e perfezionato da Renato di Challant — in esso le grazie e le piacevolezze del vivere « cortese » dovevano trovare il loro più idoneo ambiente. E così fu finchè durarono le fortune della casata di cui era vanto. Poi venne l'abbandono, e passò allora in proprietà, nel 1858, del valdostano Alessandro Gaspard, che s'era fatto un certo nome a Parigi come editore di stampe (30), e successivamente del barone Marin de Vautheleret. Infine, come rammenta sul luogo un'epigrafe: « Vittorio Avondo quest'insigne maniero di Challant nel 1872 conservò all'arte ed alla storia. Nel 1907 — col donarlo alla Patria — unì nella gloria al proprio il nome del fondatore ».

---

(28) Augusto Pedrini, *Il ferro battuto sbalzato e cesellato in Italia dal secolo undecimo al secolo diciottesimo*, Torino, 1951.

(29) P. A. Frutaz, *La devise des Challant*, in « Augusta Praetoria », Aosta, luglio-settembre 1950.

(30) G. Brocherel, *Castelli Valdostani*, *op. cit.*

Se i due castelli di cui prima s'è discorso sono la pittoresca immagine del costume feudale piemontese, dell'ambiente nel quale si svolgeva, fra il Tre e il Cinquecento, la vita privata d'un dovizioso potente signore di terre montane, quello del Valentino ci offre un grandioso esempio di principesca residenza suburbana nell'età del grande fasto secentesco. Qui non è più il feudatario piemontese che si crea la dimora, fortificata o sguarnita, per la necessità ed il piacere dell'abitare nel centro del suo dominio: è il sovrano stesso che nel costruire monumentale afferma la sua ambizione di gloria, la sua volontà di rivaleggiare, anche come splendido anfitrione, coi monarchi del suo tempo. È un fenomeno europeo che con l'età barocca diviene espressione di potere assoluto; ma — e lo ha notato il Brinckmann in un saggio magistrale (31) sul castello che, malgrado il deperimento e le manomissioni compiute nei cento anni della sua sconsiderata assegnazione a sede del Politecnico, resta uno dei vanti architettonici di Torino — in Italia tali costruzioni principesche non tendono soltanto alla pompa rappresentativa, bensì rivelano il desiderio di un'esistenza nobilmente socievole. Il palazzo del sovrano, cioè, perdute le ultime caratteristiche di fortificazione medioevale, s'ingentilisce, si trasforma, spesso si sposta dal centro ai dintorni della capitale, cominciando a fornire il modello della villa suburbana: « già intorno al 1600 le grandi ville romane, ad imitazione delle costruzioni genovesi del tempo dell'Alessi, mostrano questa tendenza a presentarsi accoglienti e festevoli, con grandi ingressi, rampe, scaloni; indicano nello stesso tempo quella tendenza alla vita che si accompagna e si fonde con la natura circostante; richiedono ampi vestiboli con libera vista sul paesaggio, i monti, la campagna. Tuttavia si cerca di colpire l'osservatore con una grandiosità monumentale, ma nello stesso tempo si vorrebbe godere la serenità della vita campestre senza uno stretto cerimoniale. L'etichetta di Corte è un'invenzione spagnuola-francese: l'alto ideale della *humanitas* ha sempre fatto valere le sue ragioni nelle Corti italiane ». Il castello del Valentino è un'insigne testimonianza che nemmeno in Piemonte la famiglia regnante poteva sottrarsi a questa regola stilistica.

---

(31) *Il Castello del Valentino*, a cura di Marziano Bernardi, Torino, 1949. Scritti di Francesco Cognasso (« Torino nel Seicento »), Marziano Bernardi (« Il Valentino e il suo castello »), A. E. Brinckmann (« L'architettura del castello »), Anna Maria Brizio (« Le pitture »), Vittorio Viale (« Gli stucchi e l'ammobiliamento »). Questo volume lussuosamente stampato ed illustrato in gran formato, promosso dalla Società Idroelettrica Piemonte per celebrare il cinquantennio della sua attività, e purtroppo non in commercio (i 999 esemplari furono offerti in omaggio), è il più completo studio esistente sull'insigne monumento torinese, ed è quindi la fonte delle pagine dedicate al castello del Valentino da questa monografia.

Perchè la località dov'esso sorge sia denominata « Valentino » non è ancor stato chiarito, né probabilmente lo sarà mai. « Sulle rive del Po eravi qualche casa che aveva preso probabilmente fin dai tempi romani il nome di *Valentino;* seppure non derivava quel nome da una cappella dedicata a San Valentino », scrisse il Cibrario (32), annotando poi altrove che verso il 1745 un tal Giacomo Garbolino aveva avuto una mancia di 36 lire per una sua offerta a Carlo Emanuele III d'una pignatta piena di monete romane di bronzo « da lui ritrovata nel disfare una muraglia vecchia al Valentino ». Il luogo era dunque frequentato, e forse abitato, già quando *Augusta Taurinorum* fioriva nei secoli imperiali; ma nulla ci conferma che già allora avesse il nome poi riferito dal remoto documento del 6 novembre 1275 riguardante la concessione d'un diritto di pesca « inter Valentinum et Pontem Padi ». Pesca e caccia infatti, lungo la sponda del Po e le frequenti isolette, e nei fitti boschi che si estendevano fino ad Orbassano ed oltre come ancora si vede in quadri fra il Cinquecento e il Seicento, dovevano essere ottime risorse locali; e Camillo Maria Audiberti nella sua poetica descrizione delle *Regiae Villae* (33) ha ricordato le profonde selve e i regni di Diana intorno al Valentino a proposito di una famosa caccia nella quale toccò l'onore del cervo ucciso a Valentina Balbiano, gentildonna di Chieri, moglie di Renato di Birago, presidente del Tribunale francese al tempo del dominio di Francesco I in Piemonte e poi Gran Cancelliere di Francia: donde la leggenda, accreditata ancora da qualche scrittore ottocentesco (34), che il nome « Valentino », dato al castello e da esso alla regione, derivi da quello della nobile chierese. Altri documenti, del 1328, del 1376, del 1379, del 1385, del 1404, del 1505, provano che anche allora la località aveva una certa importanza nel contado torinese. Ma il ripetersi del nome non ne accerta l'origine; tuttavia, sia accettando l'ipotesi del Cibrario e del Casalis (35) circa una « denominazione da chiesa o cappella », sia accettando l'altra dello stesso Cibrario che il luogo già nell'età romana, si chiamasse per ignote ragioni *Valentinum,* non v'è dubbio che col diffondersi del cristianesimo in Piemonte al primitivo nome si sia associato quello del santo che subì il martirio

---

(32) Luigi Cibrario, *Storia di Torino,* Torino, 1846.

(33) Camillo Maria Audiberti, *Regiae Villae poetice descriptae,* Torino, 1711.

(34) Modesto Paroletti, *Turin et ses curiosités,* Torino, 1819.

(35) Goffredo Casalis, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S. Maestà il Re di Sardegna,* vol. XXI, Torino, 1851.

Madama Reale Cristina di Francia, ricostruttrice del castello del Valentino, e il marito Vittorio Amedeo I. Miniature su pergamena di Giovanna Garzoni (n. Ascoli Piceno 1600, m. Roma 1670) di circa il 1632. (Museo degli argenti, Firenze).

a Roma sulla via Flaminia l'anno 268, battezzando così l'intera zona sulla sponda del Po a sud-est di Torino.

Altra leggenda avvalorata anche da Francesco Agostino della Chiesa a metà del Seicento (36), e dissipata soltanto da più recenti studi e scoperte d'archivio, fu che il citato patrizio milanese Renato di Birago, « dilettandosi d'habitar à lungo de' fiumi », gettasse del castello i «primi fondamenti, mentre era in Torino Presidente per il Rè di Francia », cioè poco dopo il 1543, anno in cui il Birago giunse a Torino per assumere la sua carica. Basta infatti leggere attentamente l'atto di vendita (37) del 29 dicembre 1565, col quale Emanuele Filiberto cedeva la possessione del Valentino, di recente vendutagli — come più in là diremo — dal Birago, al tesoriere di sua moglie Margherita di Francia, il signor Giovanni De Brosses, per ritrovare il nome del più antico possessore noto del castello o palazzo che dir si voglia: quello del signor Melchiorre Borgarello, « monitioniero del Fu Re Christianissimo »; nome per la prima volta da noi rintracciato oltre dieci

(36) Francesco Agostino Della Chiesa, *Corona Reale di Savoia ecc.*, Cuneo, 1655.
(37) v. *Il Castello del Valentino, op. cit.*

anni fa esaminando il suddetto documento: e chi fosse poi curioso di sapere qualcosa di più intorno all'uomo che quel nome aveva portato, veda la sua sepoltura con relativo busto in un oscuro angolo della chiesa torinese di Santa Maria di Piazza, legga l'epigrafe latina che lo ricorda originario di Chieri, dottissimo in scienze economiche, balivo del re di Francia che l'ebbe carissimo, prefetto di Avigliana, morto nel 1551.

Doveva trattarsi, al tempo del Borgarello, d'un fabbricato assai modesto, una casa o villa rustica per soggiorni estivi, e non v'è dubbio che il Birago dopo l'acquisto vi apportasse modificazioni, ingrandimenti e abbellimenti. Di ciò testimonia l'*Historico Discorso* del Cambiano di Ruffia, che parlando del viaggio a Vercelli, nel 1560, di Emanuele Filiberto, da poco reintegrato nei suoi Stati, dice: « ...dismontorono al Valentino, palazzo fatto fabbricare alla Riva del Po dal Presidente Renato Birago... con giardini per piacere » (38). Quattro anni dopo il duca — entrato trionfalmente in Torino dichiarata capitale il 7 febbraio 1563 — accettava l'offerta d'acquisto fattagli dal Birago il 2 gennaio 1564 delle sue proprietà d'Altessano e del Valentino per 32.000 scudi d'oro (rivenduto Altessano per 24.000 scudi, il Valentino venne perciò a costargliene 8.000), ed ordinava un inventario dal quale risultava che « il palaso Con sue pertinense » era « mal Condisionato e statto mal trattato », segno che il Birago, malgrado il suo diletto « d'habitar à lungo de' fiumi », ne aveva avuto poco cura; ma trascorso poi appena un anno e mezzo, e col pensiero piuttosto alla costruzione della Cittadella che non alle migliorie del recente acquisto, cedeva come s'è detto al tesoriere De Brosses il Valentino ch'era divenuto suo il 3 giugno 1564. Tuttavia in questo breve periodo volle ugualmente Emanuele Filiberto valersi dei consigli del Palladio, ch'era allora il più celebre architetto dell'Italia settentrionale, per una ricostruzione del « palaso mal condisionato »? Il Brickmann nel citato saggio lo dà per certo, basandosi sulla dedica del Palladio al duca del terzo volume della sua opera *I quattro libri dell'Architettura* pubblicato nel 1570, con la specificazione: « all'hora che da Lei fui chiamato in Piemonte »; e infatti, poichè il Valentino rimase di proprietà del De Brosses dal 29 dicembre 1565 al 28 settembre 1577, quando Emanuele Filiberto lo ricomperò dal tesoriere, e la dedica del Palladio è del 1570, logicamente il duca di Savoia dovette richiedere all'architetto veneto (se davvero glielo ri-

---

(38) v. *Il Castello del Valentino, op. cit.*

Madama Reale Cristina di Francia col figlio Carlo Emanuele II e le figlie Ludovica (data in sposa allo zio, principe Maurizio), Adelaide e Margherita. Dipinto anonimo eseguito verso il 1642. (Museo Civico, Torino).

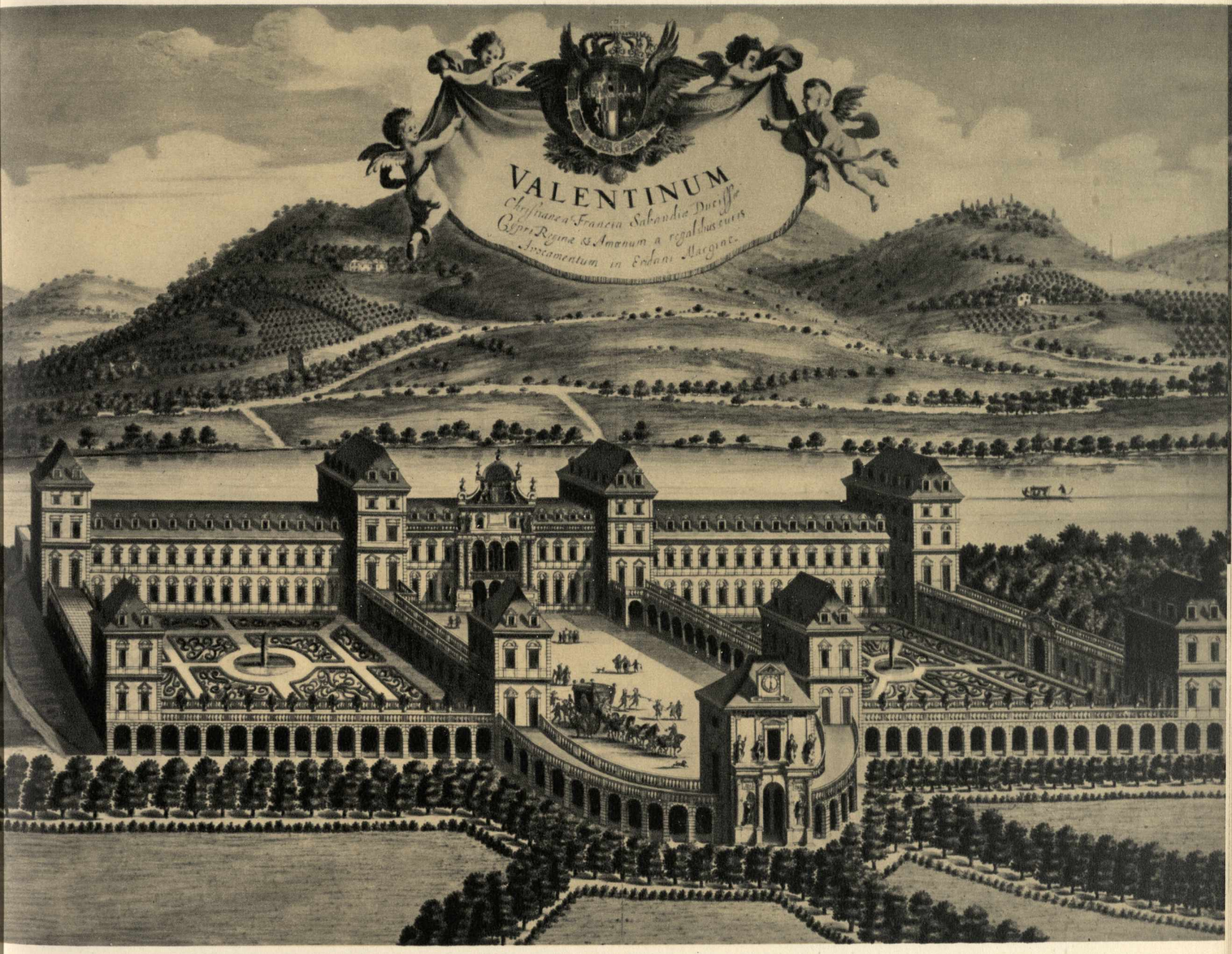
chiese) di interessarsi all'edificio proprio in quel periodo 1564-'65, non essendo presumibile ch'egli ciò facesse per una costruzione che non era più sua.

Ad ogni modo, sia ad opera del De Brosses che del principe sabaudo, il « palaso mal condisionato » del 1564 dovette lentamente trasformarsi in una piacevole dimora suburbana. Negli ultimi anni di vita (morì il 30 agosto 1580) Emanuele Filiberto prediligeva la quiete e il silenzio del suo Valentino. Affaticato dalle cure di governo vi si recava spesso a cercarvi solitudine e pace, con piccola compagnia in una sola carrozza (« *unica rheda, comitibus paucis* »), come narrò nel 1596 il biografo del grande duca, il patrizio milanese Giovanni Tosi (39). Vi si tratteneva dal mattino alla sera di preferenza con Giacomo Antonio Della Torre e col genero Filippo d'Este, marchese di Lanzo — genero spurio in quanto aveva sposato nel 1570 la figlia illegittima del duca, Maria —; e girando pei giardini o sotto il portico o in qualsiasi altra parte del palazzo, teneva stretta la spada sotto il braccio sinistro per potersene servire, all'occorrenza, più prontamente. È un ricordo, questo lasciatoci dal Tosi, tutt'altro che arcadico di un Valentino che si proietta sullo sfondo degli aspri costumi del tempo, d'una dimora ancora alquanto rustica, forse un po' cupa nelle stanze solitarie e scarsamente arredate, malgrado la verde calma del gran bosco circostante e il placido trascorrere del fiume al piede della dolce collina.

Alla morte di Emanuele Filiberto il palazzo con le sue adiacenze passava naturalmente all'erede Carlo Emanuele I. Ma le ore trascorsevi col suocero dovevano aver lasciato un grato ricordo in Filippo d'Este, tanto da indurlo a concludere, il 24 marzo 1583, col regale cognato una permuta di beni per cui il Valentino diveniva sua proprietà; ma soltanto per tre anni, perchè l'11 luglio 1586 il Valentino tornava a Carlo Emanuele I, in cambio del castello di Lucento più 3.000 scudi d'oro: una prova che negli ultimi nove anni da quando Emanuele Filiberto l'aveva ricomprato dal De Brosses, il Valentino si era grandemente abbellito ed arricchito, come è accertato del resto da una *Relatione degli apparati et feste* (40) per l'entrata in Torino nel 1585 di Carlo Emanuele I tornato dalla Spagna con la giovane moglie, l'infanta spagnuola Caterina d'Austria, dove si dice che gli sposi « frà giardini boschetti et meravigliose fontane si condussero in una vaghis-

(39) Giovanni Tosi, *De Vita Emmanuelis Philiberti*, Torino, 1596.

(40) *Relatione degli apparati et feste fatte nell'arrivo del Serenissimo Duca di Savoia con la Serenissima infante sua consorte in Nizza, nel passaggio del suo Stato, et finalmente nell'entrata di Turino*, Torino, 1585, Biblioteca Reale).



Il castello del Valentino verso ponente come fantasiosamente appare nella incisione condotta su disegno di T. Borgogno.
del *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis*, Blaeu, Amsterdam, 1682.

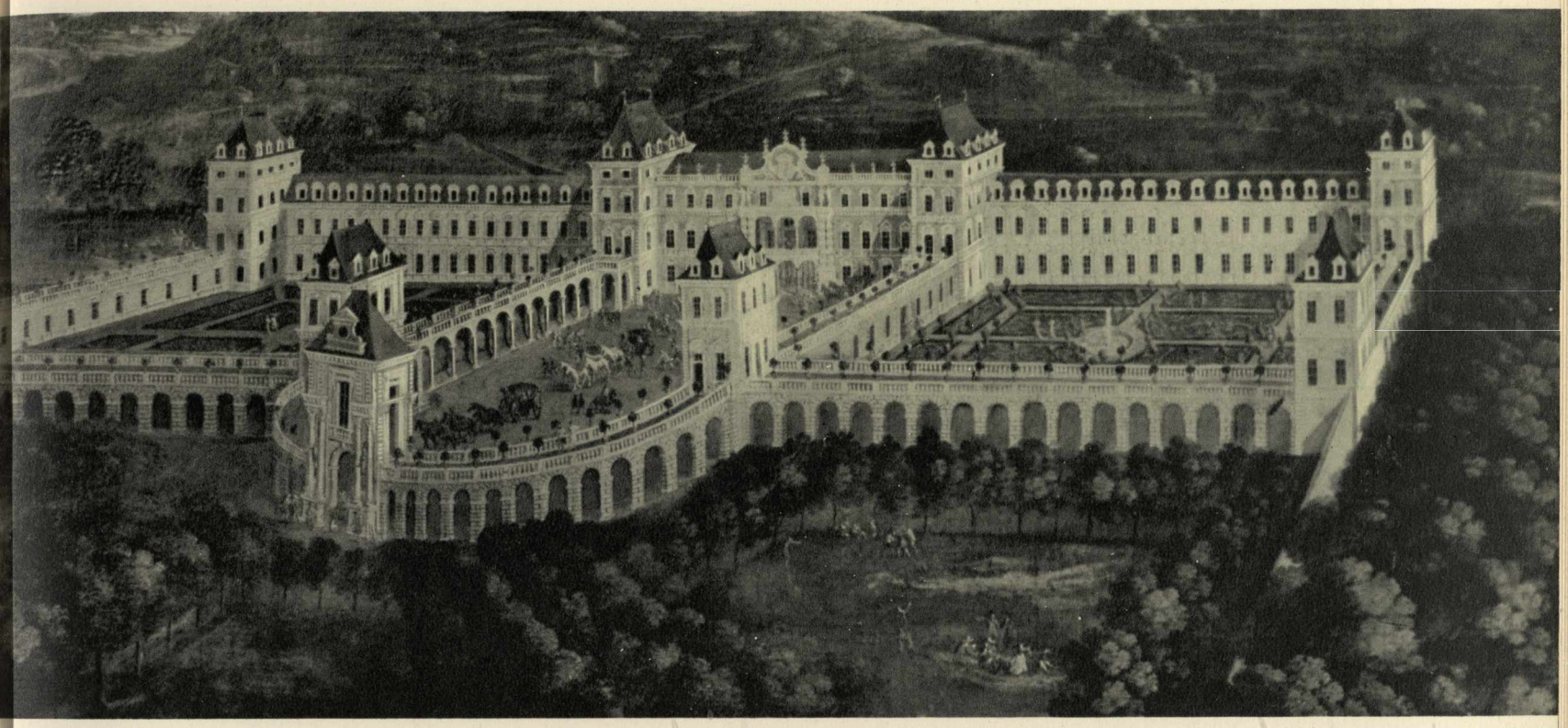
sima loggia . . quindi s'avviorono per una gran sala alle stanze apparecchiate . . . tutte regiamente finite, conforme alla stagione, di tapeti, et letti superbissimi... ». Trentacinque anni dopo la ducale dimora, se non è ancora la « Maison de plaisance . . . qui passe sans contredit pour l'un des plus magnifiques et delicieux Palais d'Italie » di cui parla Samuele Guichenon, storiografo ed esaltatore di Madama Reale Maria Cristina di Francia, è già il «delitioso palasso» che accoglie la principessa francese, futura ricostruttrice del Valentino, quando vi sosta, giovanissima sposa di Vittorio Amedeo I, nel marzo 1620, prima del suo solenne ingresso in Torino il 15 dello stesso mese (41). Nella storia del castello è questa una data molto importante, perchè certo fin da allora, da quei giorni di luna di miele, nacque in Madama Reale il suo particolare amore per il Valentino e quindi il desiderio di rendere splendido quanto possibile l'edificio che, o per le nozze o non molto tempo dopo, le era stato donato dal suocero. Del dono di Carlo Emanuele I alla nuora parla il Castiglione, altro storiografo di Madama Reale (42); ma l'affermazione ha importanza relativa, perchè se anche, com'è probabile, dopo il 1620 la « delizia » andò sempre più abbellendosi ed ornandosi, i grandi lavori di trasformazione si avviano con l'inizio del regno di Vittorio Amedeo I e di Maria Cristina, cioè dopo la morte di Carlo Emanuele I nel 1630, ed è soprattutto la lunga reggenza di Madama Reale, cominciata con la prematura scomparsa di Vittorio Amedeo I nel 1637, che coincide con il periodo di maggior splendore del castello dal quale la figlia di Enrico IV e di Maria de' Medici era mossa per il suo fastoso ingresso in Torino.

Una fonte preziosa per stabilire quando codesti grandi lavori ebbero principio ci è fornita dai conti dei tesorieri Carlo Carrazzo e Baldassare Pansoja per il maneggio « del denaro della fabbrica del Valentino», conservati nell'Archivio di Stato di Torino (43), dai quali risulta che i pagamenti ai tre artisti luganesi che fornirono i primi stucchi al castello, Carlo Solaro, Tommaso Carlone e Francesco Bianchi, avvennero nel 1633. Se in questo anno già si attendeva alla decorazione esterna e interna dell'edificio, le sue strutture murarie dovevano essere almeno in parte compiute. Giustamente perciò il Brickmann ritiene che Madama

(41) Samuele Guichenon, *Le Soleil en son apogée, ou l'Histoire de la vie de Chrestienne de France Duchesse de Savoye*, ecc., Torino, Biblioteca Reale.

(42) Valeriano Castiglione, *Le Pompe torinesi nel ritorno dell'Altezza Reale di Carlo Emanuele II Duca di Savoia* ecc., Torino, 1645.

(43) v. *Il Castello del Valentino, op. cit.*



Dipinto anonimo (Museo Civico di Torino) che riproduce il castello del Valentino secondo il disegno del *Theatrum Sabaudiae* (v. illustrazione precedente).

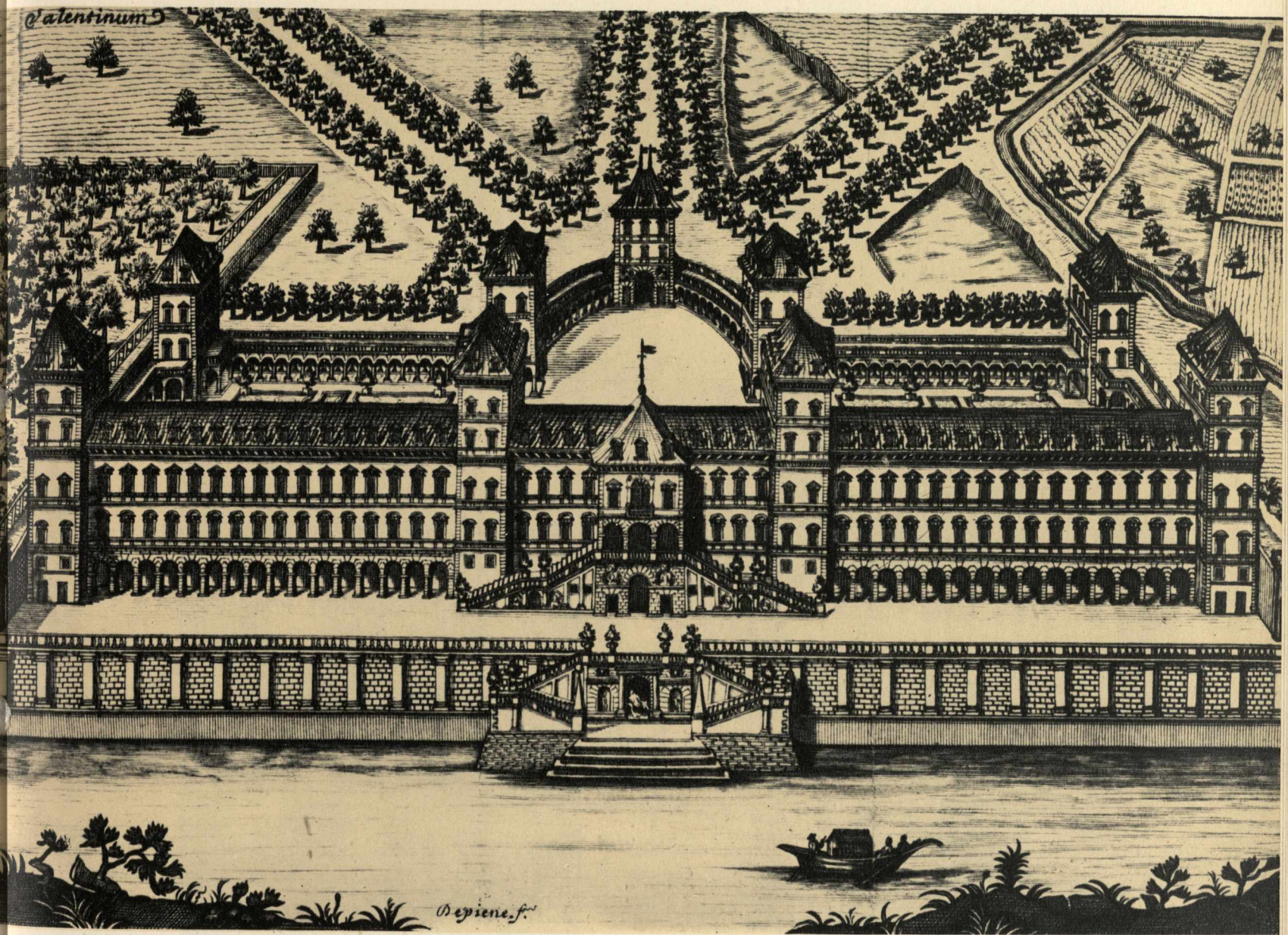
Reale « abbia iniziato i progetti per la nuova grandiosa costruzione ed i lavori, quando, nel 1630, divenne duchessa di Savoia a fianco di Vittorio Amedeo I », dedicandosi a questo compito « con amore della gloria e la passione di costruire di una principessa francese conscia di ciò che rappresentava, e nello stesso tempo con lo spirito di una signora italiana della stirpe dei Medici ». E proprio con la coesistenza nella medesima persona dei due sentimenti e gusti così sagacemente indicati dall'insigne compianto studioso, si spiegano le caratteristiche architettoniche, erroneamente giudicate in prevalenza «francesi», del castello del Valentino, che non ostante i tetti francesizzanti — forse nostalgico ricordo, nella principessa, del Paese natale, ma per cui non occorreva l'intervento di costruttori d'oltralpe, dato che i tetti ripidi abbondavano in tutto il ducato di Savoia, Piemonte compreso — bene esprime nel corpo della costruzione « il senso del volume italiano... il senso del monumentale effetto di massa, il peso di tutta l'architettura, che ne determina anche il carattere barocco ».

Non si comprende perciò che per tanto tempo si sia insistito nell'attribuire il disegno per la ricostruzione del Valentino a «qualche architetto francese o almeno ispirato ai castelli ed alle dimore signorili di Francia» (44). Tanto più che già prima dell'inizio della ricostruzione, come si desume da un dipinto dell'epoca, fra il 1620 ed il '30 (45), il castello mostrava dei tetti a punta; e che esplicitamente il Della Chiesa, scrivendo nel 1635 la sua «Relatione sullo stato presente del Piemonte», aveva fatto il nome dell'architetto italiano progettista: «... il Valentino, che ... hora eletto per diporto dalla R. A. di Madama Serenissima Christiana di Francia, Duchessa di Savoja, l'ha talmente di Regie habitationi, di bellissime Fontane, e di vaghi, e delitiosi Giardini, e d'un gran boscho tutto disegno del Conte Carlo Castellamonte, abbellito, che diresti essere questo luogo un terrestre Paradiso ...».

Carlo di Castellamonte è quindi senz'ombra di dubbio l'intendente responsabile dei lavori nel castello, iniziati nel 1630, quale ingegnere ducale fin dal 1615, alla morte del Vittozzi, di cui era stato aiutante nella costruzione del santuario di Vicoforte presso Mondovì. E dicendo intendente si corregge — osserva il Brinckmann — «l'opinione che vuol fare di un conte di Castellamonte un architetto di professione. Il costruire e l'intendersi di costruzioni appartenevano allora alle materie di formazione umanistica e certo anche Madama Reale s'intendeva di architettura più di quanto non si sia soliti intendersene oggi negli ambienti colti ... Così anche Carlo di Castellamonte è piuttosto il colto sopraintendente ai lavori che sceglie i capimastri, gli abili tecnici, e lascia loro i particolari di esecuzione»; ed in questa visione generale del nuovo aspetto che doveva assumere il castello, certamente l'accordo fra il conte e la duchessa fu costante e proficuo, con un continuo scambio di idee, come lo fu, dopo la morte di lui intorno al 1640, col suo successore, il figlio Amedeo.

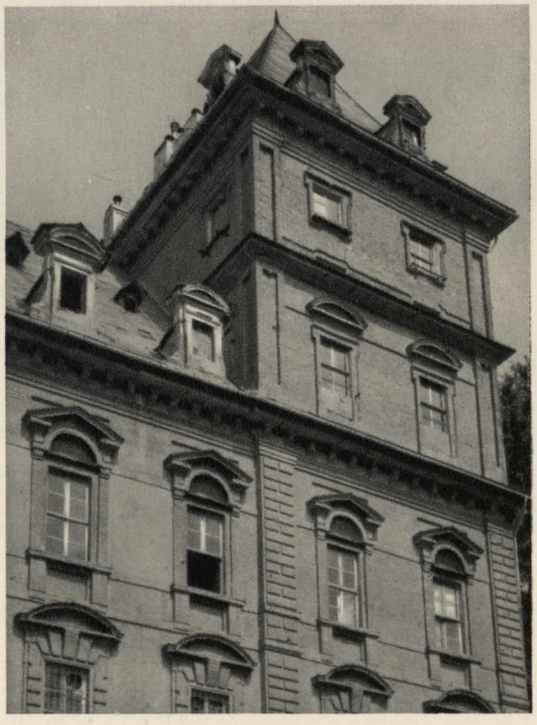
Qual fosse codesto nuovo aspetto intorno al 1648 (è il Brinckmann che precisa questa data) lo si desume da una pianta del castello scoperta e pubblicata da Luca Beltrami nel 1888 (46). Vi si vede il corpo centrale fiancheggiato dai due padiglioni come attualmente, con nel suo mezzo, al pianterreno, un gran vestibolo aperto sorretto da colonne che lasciava libera visuale sul fiume e la collina (e

(44) Pietro Toesca, *Torino*, Bergamo, 1911.
(45) v. *Il Castello del Valentino, op. cit.*, dove il dipinto è riprodotto nell'insieme e nel particolare del castello.
(46) Luca Beltrami, *Il R. Castello del Valentino*, Milano, 1888.



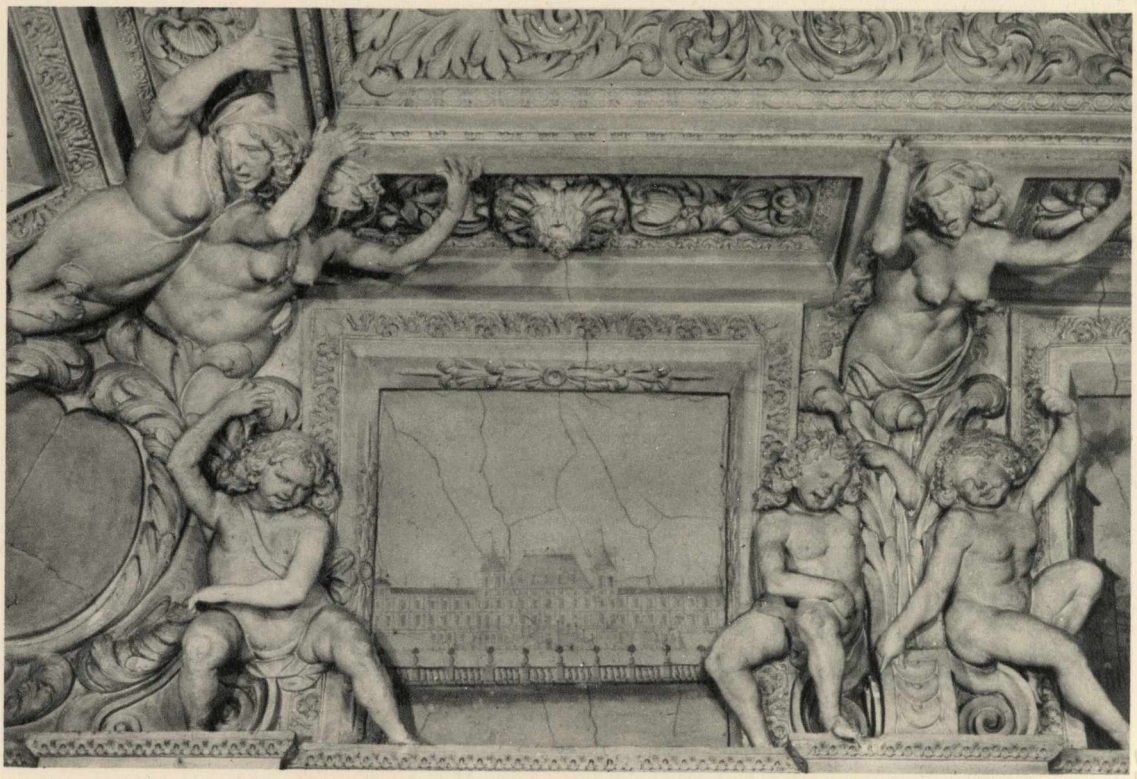
Prospetto verso il Po del castello del Valentino, secondo un'incisione delle « Regiae Villae poetice descriptae », di Camillo Maria Audiberti, Torino, 1711.

questa è forse ancora l'antica idea architettonica del Palladio sopravvissuta nel rifacimento), e al primo piano il salone d'onore con i laterali appartamenti simmetrici; due lunghe sottili e basse gallerie a terrazze, poi sparite, che si dipartivano a destra e a sinistra del corpo centrale, verso sud e verso nord, terminanti in due cappelle (ed è da tener presente che, al posto di una di esse, l'ala verso il Po, a sinistra di chi guarda la facciata sul fiume, è infelice costruzione ottocentesca); il vastissimo cortile chiuso lateralmente da porticati a terrazze che univano gli appartamenti centrali coi due padiglioni anteriori tuttora esistenti (e questi porticati furono nel 1858 purtroppo trasformati in gallerie con la sopraelevazione di un piano su progetto degli ingegneri architetti Ferri e Tonta); e frontalmente dal colonnato a forma di mezzaluna, detto dall'abate Pietro Gioffredo che scrisse il testo per la incisione del *Theatrum Statuum Sabaudiae Ducis* — un testo in francese poi tradotto in latino per l'edizione olandese del 1682 — « en forme de theatre »; infine, all'esterno dei porticati laterali, due quadrati giardini all'italiana. Nemmeno molto più tardi il castello assunse l'aspetto che ci è offerto dalla magnifica ma fantasiosa stampa del *Theatrum Sabaudiae* (47), condotta su disegni del 1661 e 1668 di Giovanni Tommaso Borgogno, la quale mostra ben nove padiglioni, sei porticati oltre la mezzaluna dotata d'un padiglione con orologio, e due grandi ali laterali al corpo centrale: una stampa, come osserva il Brinckmann che « rivela nel tardo proprietario del castello il desiderio di presentare qualche cosa di grandioso, anzi più precisamente di darne l'illusione ». S'ha da tener conto però, in proposito, che la trasformazione ottocentesca in gallerie a due piani dei porticati con terrazze sui due lati del cortile hanno dato a questo un carattere « francese » che prima assolutamente non aveva.



Particolare della fronte del castello del Valentino verso il Po.

(47) *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis*, Amsterdam, 1682.



Sala delle Magnificenze del castello del Valentino - Particolare degli stucchi di Alessandro Casella - Nel riquadro la veduta del castello, di G. P. e G. A. Recchi.

Così negli anni fra il 1630 e il 1660 si svolge la grande vicenda costruttiva del castello, interrotta nel 1639-'40 dalla «Guerra dei Cognati» — Madama Reale reggente in nome di Carlo Emanuele II minorenne, contro Tommaso di Savoia e il cardinal Maurizio fratelli di Vittorio Amedeo I — che chiama l'urto armato intorno e dentro Torino di francesi e spagnuoli e fa del Valentino e dei prati della Porta Nuova un campo di battaglia dove l'11 luglio 1640 i « Principisti » lasciano sul terreno tremila morti spagnuoli; e nel 1660 il suggello della vicenda è posto dal solenne frontone con l'aggiunta di colonne binate, statue allegoriche, mascheroni, gigli di Francia, che campeggia al centro della facciata e reca l'epigrafe dettata dal conte Tesauro: « *Hic ubi fluviorum rex — ferocitate deposita placide quiescit — Christiana a Francia — Sabaudiae Ducissa Cypri Regina — tranquillum hoc suum delicium — regalibus filiorum otiis — dedicavit — anno pacato MDCLX* ». Al di là dell'opera dei due Castellamonte e di quanti al castello lavorarono per un trentennio, Madama Reale è la vera e magnifica protagonista

Sala delle Magnificenze del castello del Valentino. Particolare degli stucchi di Alessandro Casella. Nel riquadro la veduta del Monte dei Cappuccini (con l'antica cupola), di G. P. e G. A. Recchi.

della costruzione; e tre anni prima di morire il 27 dicembre 1663, fa alzare insieme col frontone verso il cortile il falso secondo piano per mascherare una parte dell'altissimo tetto spiovente, e velando quel ricordo « francese » far maggiormente risaltare « il carattere a blocco del palazzo italiano », imprimendo in tal modo allo stile dell'edificio definitivamente, per usar le parole del Castiglione, « la magnificenza delle sue idee ».

Quali gli artisti chiamati ad ornare la superba dimora? Non molti. Già si sono menzionati fra i primi maestri stuccatori i luganesi Solaro, Carlone, Francesco Bianchi. Quest'ultimo, che in un conto della fabbrica del Valentino in data 1633 è chiamato « stuchatore », era figlio di Isidoro, che già nel 1617-'20 lavorava alle « soffitte della Galleria Grande del Palazzo di S. A. in Torino » (48) e fratello di Pompeo, entrambi pittori ma espertissimi nell'arte dello stucco: Pompeo infatti è ricordato come stuccatore insieme col fratello ancora nel 1646 nei

(48) Alessandro Baudi di Vesme, *L'arte negli Stati Sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della Reggenza di Cristina di Francia*, in « Atti della Società piemontese di archeologia e belle arti », Torino, 1932.

Sala delle Feste del castello del Valentino - Particolare degli stucchi, probabilmente opera dei Bianchi.

Gabinetto delle Fatiche d'Ercole del castello del Valentino - Particolare degli stucchi, probabilmente dei Bianchi.

conti del Valentino, e Francesco viceversa nel 1642 è qualificato pittore. Nella pittura il maggior maestro è tuttavia Isidoro. L'opera dei Bianchi fu molto stimata da Madama Reale che in una patente del 20 novembre 1636 rammenta la « longa, affettuosa et grata servitù . . . che ha fatto da anni diecisette in qua il cavaglier don Isidoro Bianco . . ., et i suoi figli insieme, nella professione, ingegno et arte della pittura et scoltura, in cui molto risplendono, massime nell'opere fatte al castello di Rivoli, et ora nei pallagi nostri di Torino et Valentino ». Il loro lavoro fu sospeso probabilmente verso il 1638, ed Isidoro vendette la propria casa torinese a Carlo di Castellamonte e se ne tornò coi figli a Campione; ma nel 1642 venne ripreso da Pompeo e Francesco (« li molti diletti e fedeli nostri Pompeo e Francesco fratelli Bianchi nostri pittori, architetti ed intendenti di statue, macchine . . . », li chiamava allora la duchessa Cristina), mentre il padre pregava il marchese di San Tomaso di far sapere a Madama Reale che la sua età non gli permetteva più di « far questa professione » con l'impegno di una volta, ma che si sarebbe sforzato « di star fori di casa » tre o quattro mesi dell'anno, di provve-

dere ai figli, anche di lontano, « li dissegni » e di venir presso di loro « di tempo in tempo per aiuto » (49). La Brizio nel suo studio sulle pitture del Valentino, rifiutando alcune ipotesi del Vico (50), ha di molto limitato l'opera pittorica dei Bianchi, prima considerata quasi esclusiva nel castello: ad essi assegnando quella condotta nel salone centrale e nell'appartamento verso Moncalieri composto dalle stanze « Verde », « delle Rose », « dello Zodiaco », « del Valentino o della Nascita dei Fiori », « dei Gigli », e dal gabinetto detto « dei Fiori indorato »; ed invece a Giovanni Paolo e a Giovanni Antonio Recchi, zio e nipote, quella — di vari anni più tarda — in cinque ambienti dell'appartamento verso Torino, formato dalle stanze « della Guerra », « del Negozio », « delle Magnificenze » (in questa forse si ebbe una collaborazione di Gian Andrea Casella), « della Caccia » e « delle Feste » (l'appartamento verso Torino comprende anche il gabinetto « delle Fatiche d'Ercole », decorato soltanto a stucchi).

Pittori comaschi e influenzati dal Morazzone, particolarmente Giovanni Paolo, più anziano, zio di Giovanni Antonio, appartenenti a una famiglia di artisti che comprende anche Giovan Battista e Raffaele, i Recchi furono attivissimi in Piemonte, al servizio dei duchi sabaudi, e i loro nomi compaiono dal 1659 al 1681 in documenti relativi a lavori da essi eseguiti nel Palazzo Reale di Torino, nella Vigna di Madama Reale (da non confondersi con la Villa della Regina), nel castello del Valentino, nel castello di Moncalieri, nella Venaria Reale, nella chiesa della Madonna degli Angeli, nel castello di Agliè, nel castello di Racconigi, nella chiesa di S. Margherita a Chieri, nel santuario di Vicoforte; e lavorarono anche per privati fornendo tele oltre gli affreschi (51). Essi hanno lasciato al Valentino alcuni dei saggi migliori, per vivacità e grazia e piacevolezza narrativa, dell'arte loro, iniziandovi nel 1662 un'attività che si protrasse fino al 1677, e se si deve credere a una testimonianza di Amedeo di Castellamonte ebbero in questo anno come collaboratore Carlo Giuseppe Cortella.

Ma nella decorazione ricchissima del castello lo stucco — come notò il Viale in un suo preciso accuratissimo saggio su quest'argomento (52) — « ha parte quasi preminente, perchè fu usato non solo all'esterno ad ornare le finestre del corpo

---

(49) v. *Il Castello del Valentino, op. cit.*

(50) Giovanni Vico, *Il Real Castello del Valentino,* Torino, 1858.

(51) Anna Maria Brizio, v. *Il Castello del Valentino, op. cit.*, e *L'opera dei Recchi in Piemonte,* in « Arte Lombarda », Milano, 1956.

(52) *Il Castello del Valentino, op. cit.*

centrale e dei padiglioni verso il cortile e l'atrio aperto a colonne del piano terreno; ma con dovizia anche maggiore e con fasto regale, unitamente a pitture di insigni pennelli, nelle pareti e ai soffitti di dodici sale del piano nobile ». Oggi, deplorò il Viale, nello stato in cui è ridotta questa decorazione (ed è davvero biasimevole che la costruzione del nuovo Politecnico non sia valsa a liberare il glorioso castello dalla sua inadatta funzione di sede scolastica e a destinarlo a quel museo già vagheggiato da Carlo Emanuele III, ma che la permanenza della Facoltà d'architettura del Politecnico, facilmente anch'essa trasferibile, ha vietato di realizzare in questi anni, contrastando un nobile desiderio dei torinesi), « è certo difficile renderci conto di quello che essa sia stata nei giorni di splendore; ma solo che si riuscisse a immaginare gli stucchi intatti nel rilievo e nei contorni e con le tinte e le dorature originarie, complete e vive di colore e non tocche da restauri le pitture, e quindi ripristinato l'ambiente delle ricche e intonate tappezzerie, dei nobili dipinti, dei sontuosi mobili ed oggetti, che i sommari elenchi degli inventari ci enumerano, ma la cui preziosità si indovina più che non si ricostruisca precisa, questo nostro Valentino potrebbe invero considerarsi uno dei più cospicui e rappresentativi complessi del genere nell'Italia settentrionale ». Stucchi dunque — lo si è detto — del Solaro, dei Bianchi padre e figli, del Carlone, la cui opera di vero e proprio scultore il Viale ha creduto di poter identificare nell'atrio scenograficamente aperto al pianterreno sul Po e la collina. Ma di anche maggior raffinatezza quelli eseguiti da Alessandro Casella, ticinese di Carona, dal 1646 al 1648: cioè l'incorniciatura « con figure di stucco, fioraggi, arabeschi, trofei e vasi » di dodici porte nella stanza Verde e in quelle delle Rose, dei Gigli e della Guerra; e la decorazione a rilievo delle sale della Caccia, del Negozio e delle Magnificenze. Documentata dai pagamenti è la paternità della decorazione a stucco di tutte le sale del piano nobile, tranne due: e precisamente dei Bianchi le stanze Verde, delle Rose, dello Zodiaco, dei Gigli, del Valentino, il gabinetto dei Fiori indorato, nell'appartamento verso Moncalieri, della Guerra nell'appartamento verso Torino; del Casella le stanze — come s'è visto — della Caccia, del Negozio, delle Magnificenze nell'appartamento verso Torino. Non documentati dai conti gli autori degli stucchi nella stanza delle Feste o dei Fasti e nel gabinetto delle Fatiche d'Ercole; ma l'esame delle qualità stilistiche ha convinto il Viale ad attribuire ai Bianchi anche queste decorazioni (il Brinckmann riteneva invece che i finissimi rilievi del gabinetto delle Fatiche d'Ercole fossero di artista più tardo del 1646, l'anno in

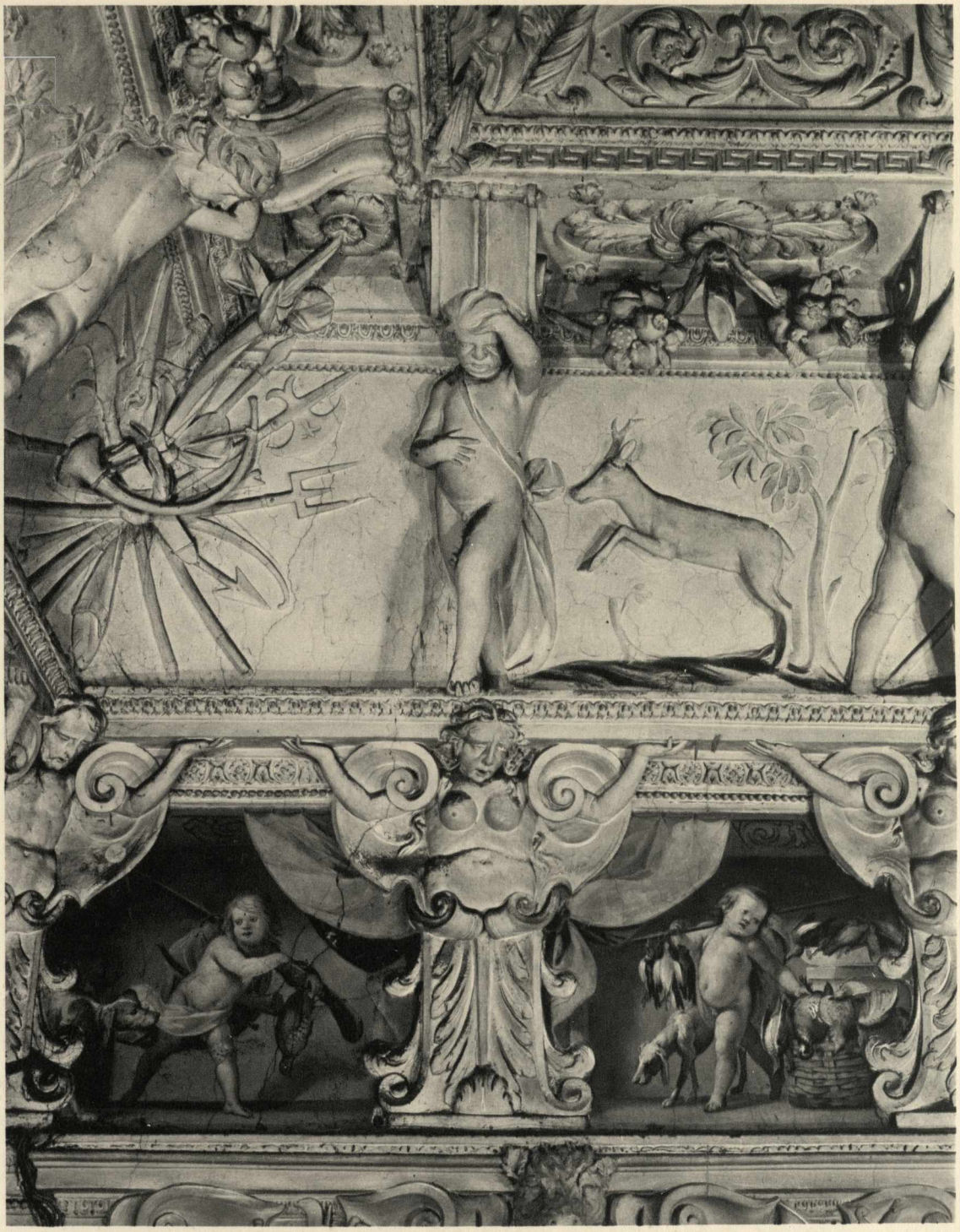
cui probabilmente si concluse la lunga e feconda attività dei Bianchi al Valentino).

Rammentato ancora il nome del doratore di Corte Giovanni Antonio Casasopra, luganese anche lui, « per li lavori fatti et ori provvisti per servitio de la fabrica del Valentino », non resta che concordare pienamente col Viale in questa sua conclusione: « Un prospetto di castello e di più padiglioni, un portico, una loggia e dodici grandi sale hanno avuto dunque al Valentino carattere ed ornamento dallo stucco. Ora, per un giudizio ed una conclusione, gli stucchi che si sono descritti conviene considerarli per quel che dovevano valere, e cioè essenzialmente come opera di pura decorazione; ed allora ben si può convenire che i Bianchi, ai quali si devono sette, e forse nove stanze, e Alessandro Casella che ne ha finite tre e che ha lavorato inoltre a dodici porte, sono veramente degli straordinari decoratori... Consideriamo con quale equilibrio e senso architettonico sia impostata ogni composizione, come l'architettura stessa dei soffitti ora quasi piani, ora appena incurvati, talora a pieno volto, o addirittura conici, si dimostri in funzione delle esigenze della decorazione e del risultato decorativo da ottenere: e riflettendo inoltre al bello e sapiente gioco delle inquadrature, sempre variate e diverse da stanza a stanza e al loro largo respiro, alla ricchezza dei motivi figurati e ornamentali e al loro armonico e gradevole disporsi a quadro; alle cento varietà di combinazioni e di intreccio degli ornati e delle modanature, alla piacevole festosità d'ogni invenzione, al superbo effetto che grazie a tutto questo e alla assoluta padronanza del mestiere e della materia viene raggiunto, si vedrà che asserzione e giudizio non sono, anche in rapporto ad altri complessi del genere, né fuori luogo, né esagerati. Il carattere di questi stucchi ed il posto che essi tengono nella storia del genere . . . credo confermino l'idea che essi devono considerarsi ancora aderenti ai modi e al gusto di quella corrente decorativa tardo-rinascimentale di cui si sono delineate le principali caratteristiche ed elencati i maggiori saggi a Roma soprattutto, ma anche in Lombardia e a Venezia ».

Il fasto, lo splendore di questi ambienti magnifici era poi meravigliosamente accresciuto e completato — e con una sontuosità che oggi ci è difficile immaginare — da una sterminata quantità di mobili, quadri, stoffe, tappezzerie, preziosi oggetti d'ogni genere che componevano l'arredamento del castello, di cui l'inventario del 1644, rintracciato e pubblicato da Vittorio Viale (53) unitamente a una rico-

---

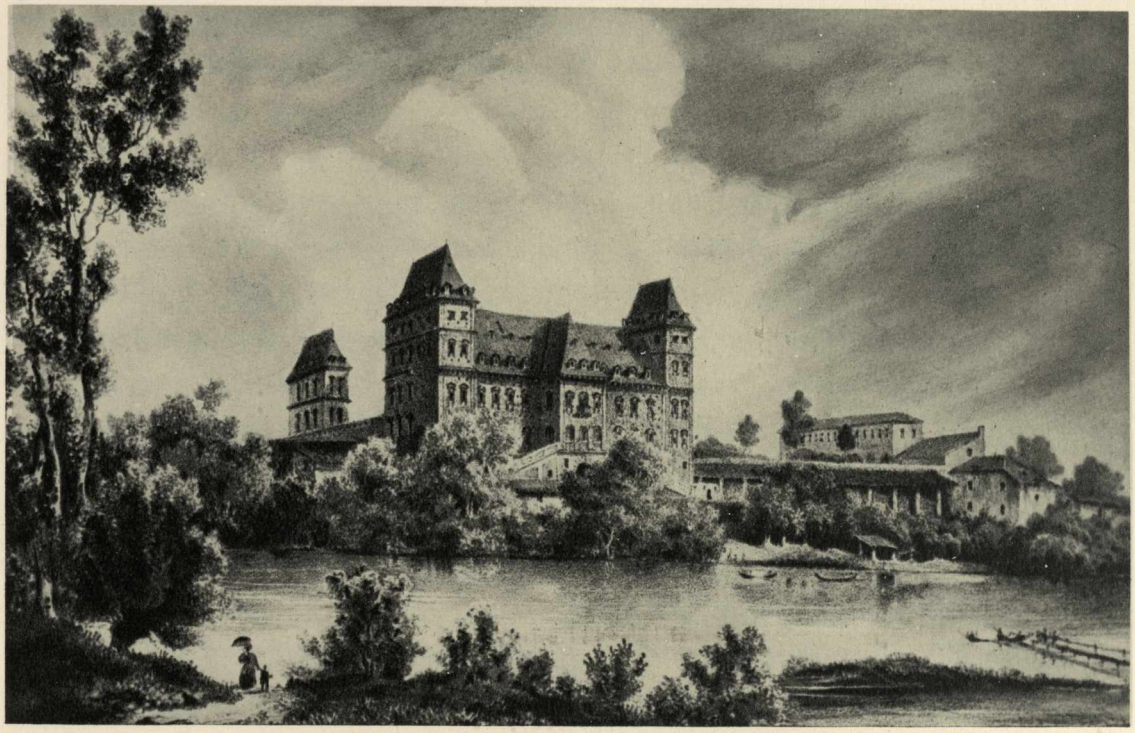
(53) Pubblicato in appendice a *Il Castello del Valentino, op. cit.*



Sala della Caccia del castello del Valentino. Particolare degli stucchi del fregio e del soffitto, di Alessandro Casella. Nei riquadri, putti cacciatori dipinti da Giovanni Paolo o Giovanni Antonio Recchi.

gnizione dei dipinti esistenti al Valentino compiuta pure intorno al 1644 dai pittori Carlo Dauphin e Giovanni Francesco Sacchetti, ed i successivi inventari del 1677 e del 1694, hanno lasciato precisa testimonianza. Fra le pitture si annoverano opere di Gaudenzio Ferrari, Guido Reni, Francesco Albani, Orazio Gentileschi, Federico Zuccari, Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino, Jan Miel, Agostino Tassi, Alessandro Turchi detto l'Orbetto da Verona, Baldassare Mathieu, Francesco Cairo, Giacomo Courtois detto il Borgognone, Antiveduto della Grammatica, Simon Vouet, Ludovico Brandin, Gaspar Dughet, Pieter Laer, detto il Bamboccio, Pieter Cosyn, Mario Nuzzi detto dei Fiori, quadretti e miniature di Giovanna Garzoni, Pellegrino Brocardo, Carlo Paiola e Carlo Conti. Ma soprattutto l'arredamento elencato dagli inventari fino al 1694 e ancora accresciuto da Vittorio Amedeo II e da Carlo Emanuele III, doveva apparir favoloso: per i mobili intarsiati di tartaruga e d'argento, le tappezzerie di cuoi di Fiandra, le stoffe « di tella d'oro à casi e fiori », gli specchi, gli scrittoi d'ebano con ornati in pietre dure, gli avori, i cristalli, i tappeti d'Oriente e Savonnerie lunghi fino a sei metri, i grandiosi camini in marmo di Verona, le sculture, gli intagli, i *guéridons* figurati, le porte e i soprammobili mirabilmente lavorati. Questo tesoro che dalla meà del Seicento alla fine del Settecento fece del Valentino la più ricca e sfarzosa delle « delizie » sabaude andò disperso e predato con la Rivoluzione francese. I quattro tondi con l'allegoria degli *Elementi* dell'Albani, oggi alla Galleria Sabauda, i gruppi in avorio massiccio rappresentanti il *Giudizio di Salomone* e il *Sacrificio di Isacco* eseguiti da Simone Troger nel 1747, una stupenda porta intagliata da Pietro Botto, unica superstite delle quaranta e più porte consimili del tempo di Madama Reale, il grande sopracamino raffigurante a bassorilievo la battaglia di Guastalla, vinta da Carlo Emanuele III nel 1734, oltre la grande lussuosa «peota» fatta costruire dal medesimo sovrano nel 1731 a Venezia per i diporti sul Po, cimeli conservati nel Museo Civico di Torino, sono quanto avanza delle meravigliose dotazioni del castello nel quale s'era affermata la «magnificenza delle idee» di Madama Reale Cristina di Francia.

L'inventario pubblicato dal Viale è del 26 settembre 1644. L'anno dopo, ricorrendo nel giugno il genetliaco del piccolo duca Carlo Emanuele II da poco rientrato in Torino si svolse al Valentino un pittoresco carosello intitolato *L'Oriente Guerriero e Festeggiante,* ideato dal conte Filippo d'Aglié, ministro di Madama Reale, che si fregiò dei più bei nomi della nobiltà piemontese, e di cui



Il castello del Valentino intorno al 1830. Litografia colorata di D. Festa (1833) da un disegno di E. Gonin (Raccolta Simeom, Torino).

rimase memoria in due testi preziosamente illustrati. Fu una delle tante spettacolose feste, come la rappresentazione dei *Portici d'Atene,* del 1678, e l'altra del 1680, *La Reggia del Sole,* entrambe allestite con « macchine » ingegnose e di straordinario effetto da Amedeo di Castellamonte, che si diedero per quasi due secoli al castello. Per quella del luglio 1750 in occasione delle nozze di Vittorio Amedeo III e di Maria Antonia Ferdinanda di Spagna, si eresse addirittura un tempio ad Imeneo sull'opposta sponda del Po, ed ai lati si fecero scendere due correnti simboleggianti il Po e l'Ebro. Ancor nel 1815 per festeggiare il ritorno a Torino della regina Maria Teresa una finta battaglia navale chiamò al Valentino la popolazione della capitale, la medesima che doveva poi ammirare quella che fu chiamata la « mostruosa illuminazione » del Castello per le nozze di Vittorio Emanuele II e di Maria Adelaide nell'aprile del 1842. Poi sull'antica reggia scese il silenzio. Se la demagogia rivoluzionaria aveva abbattuto stemmi, squarciato tappezzerie, frantumato arredi, fatto il deserto nelle stupende sale di Madama Cristina e dei suoi successori, l'opaco utilitarismo, la grigia burocrazia, l'indifferenza

alla bellezza antica di quanti vennero dopo, fecero sì che il superbo castello fosse adibito a scopi pratici, fino a servire da caserma. In una simile atmosfera anche le buone intenzioni sortirono risultati infelici; ed il progetto di legge del 1857 per « un piano generale di compiuto restauro, degno di uno de' nostri migliori edifizi nazionali, e tale, che all'uopo vi potesse essere accolta una galleria di quadri, ovvero altre monumentali opere d'arte », condusse invece — lo abbiamo detto — all'errore della trasformazione in gallerie delle terrazze che univano il corpo centrale del castello con i padiglioni antistanti, secondo il progetto del Ferri e del Tonta che ricalcava la fantastica veduta del *Theatrum Sabaudiae,* pensiero architettonico mai attuato in addietro; ed i restauri all'interno furon condotti con l'imprudenza che, in questo campo, era tipica dei tempi. Per di più, creata con legge del 1859 la « R. Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri », a questa fu destinata la dimora preferita di Madama Reale, che si vide accresciuta della brutta ala ottocentesca verso Moncalieri.

Come già osservammo oltre dieci anni fa (54), qualsiasi scuola per alta che essa sia, con le sue esigenze didattiche e amministrative, contrasta col carattere di ambienti che, per le loro memorie storiche, per il loro valore d'arte, esigono quiete, raccoglimento, cura costante della loro integrità. Ne è prova anche il recente acciecamento, per ricavarne aule di studi e laboratori, delle due estremità del porticato nel cortile. Con la costruzione del nuovo Politecnico in altra zona cittadina, si sperò che il castello, liberato dalla Facoltà di architettura del Politecnico stesso, potesse finalmente, secondo il voto di Vittorio Viale e di tanti altri studiosi torinesi, diventar la sede d'un costituendo « Museo di Torino », cioè del Museo dell'arte e della vita del Piemonte dagli albori della storia subalpina ad oggi. Per irriducibili resistenze ciò non avvenne. Tuttavia, mentre si scrivono queste pagine sono in corso nel castello, a cura della Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte, cospicui restauri dai quali ci si ripromette decorosi risultati: i quali però non potranno essere davvero apprezzabili finchè non si demoliranno tutti i meschini fabbricati adiacenti, compresa l'ala ottocentesca verso Moncalieri, sorti per lo sviluppo del Politecnico. Fino a quando, cioè, non sarà risposto in modo degno all'autorevole richiesta del Brinckmann: « In verità mi sembra che un simile restauro sia un dovere nazionale ».

---

(54) *Il Castello del Valentino, op. cit.*

La « magnificenza delle idee » che aveva improntato con risultati sfarzosamente aulici, tipici d'una dimora regale, il rifacimento del castello del Valentino, è sostituita nella costruzione del castello di Guarene da un complesso di « pensieri » architettonici e decorativi che nascono per realizzare un desiderio nuovo di cui partecipano — nelle pause della vita intima — persino i sovrani: il raffinato « piacere dell'abitare »; quel medesimo desiderio onde alle immense superbe gelide sale di Luigi XIV succedono, nell'esempio famoso di Versailles, gli amabili tepidi voluttuosi *petits appartements* di Luigi XV. A parte il fatto che sul colle di Guarene fra Monferrato e Langhe non è un monarca ma semplicemente un nobile privato a fabbricare la propria casa per gli ozi campestri, la diversità degli aspetti è essenzialmente dovuta al cammino del gusto nel giro esatto d'un secolo, a un mutamento profondo del costume che influisce in modo decisivo sull'arte del costruire, dell'ornare, dell'arredare: tanto che, indipendentemente dalle dimensioni dell'edificio, il carattere antico del « castello » si trasforma nel carattere della moderna « villa ». E nel caso poi di Guarene non si può non tener presente che quando i suoi muri cominciano ad alzarsi, da dodici anni opera a Torino ed in Piemonte il grande Filippo Juvarra col quale la magniloquenza del Barocco già si tempera nelle squisitezze del Rococò e il dinamismo delle strutture si uniforma ad una regola che preannunzia un ritorno al culto della misura classica.

Qual fosse l'aspetto del primitivo castello, già feudo della mensa vescovile di Asti e dal 1398 contea dei Roero con La Vezza, Piobesi d'Alba ed altre terre, non ci è dato sapere essendo esso stato demolito per far luogo alla nuova costruzione. Doveva essere però ben munito di difese, se in una cronistoria dei lavori esistenti nell'archivio dei conti Provana di Collegno (i quali succedettero ereditariamente ai conti Roero di Guarene nel 1899) si accenna, in data aprile 1728, alle « torri superiori del-

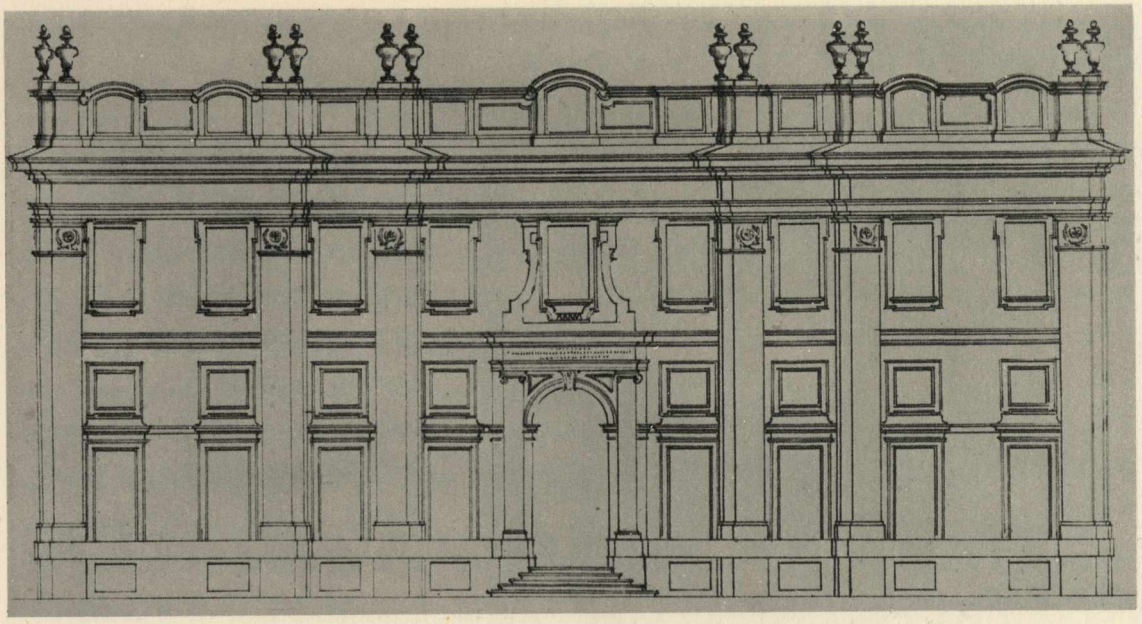
Carlo Giacinto Roero, conte di Guarene, architetto e costruttore del castello di Guarene. Dipinto anonimo esistente nel castello.

l'antico castello » che allora si stava progressivamente spianando mentre quello nuovo giungeva all'altezza del piano nobile. Fu probabilmente la condizione in cui si trovava il vecchio maniero — e nella suddetta cronistoria si parla infatti di « cattiva costruzione » — a decidere il conte Carlo Giacinto Roero di Guarene nel 1725 a rinunziare a un suo riattamento per sostituirlo con l'attuale edificio. La figura di questo interessante gentiluomo merita una breve rievocazione.

Figlio del conte Traiano Andrea e di Maria Lucrezia Delfina Tana, dama d'onore della regina Anna, moglie di Vittorio Amedeo II, era nato nel 1675. Allievo della Reale Accademia di Torino, nel 1698 veniva assegnato in qualità di « cornetta » al reggimento dei Dragoni del Genevois, nel 1702 promosso luogotenente, comandante d'una compagnia nel 1703. Il Piemonte riprendeva allora le armi contro la Francia, ed ecco Vittorio Amedeo II inviare nel marzo 1704 il giovane capitano alla difesa di Vercelli minacciata d'assedio dal Vendôme, per dargli modo, « ayant quelque connaissance dans les fortifications », di approfittare dell'occasione per « se rendre plus habile qu'il n'est dans cette science »: segno che il duca di Savoia aveva stima di questo suo ufficiale ed intendeva giovargli. Carlo Giacinto Roero si trova così nel pieno della guerra il cui episodio culminante è, per la storia del Piemonte, il celebre assedio di Torino; e le sue lettere dal campo, pubblicate nel 1908 dal conte Luigi Provana di Collegno, sono una notevole fonte di informazioni sulle vicende belliche di quegli anni avventurosi (55). A distanza d'oltre due secoli e mezzo un piemontese non può leggere senza qualche commozione, superando il fastidio dell'incerta ortografia, il brano della lettera scritta al padre, a Guarene, dal campo della Motta il 30 agosto 1706, all'indomani del sospirato arrivo del principe Eugenio di Savoia con le truppe imperiali soccorritrici: « Hieri con gran giubilo di tutta l'armatta vidimmo arrivare il Sig.r Prencipe Eugenio verso le 22 hore, qual però era statto precorso dal Marchese di Prié che già haveva datto aviso del suo arrivo, et haveva informatto S.A.R. del statto dell'Armatta. Detta A. R. v'andò incontro sin al di là di Carmagnola et l'aspettò a piedi in un pratto. Il Sig.r Prencipe ciò vedendo nell'arrivare mise pied'a terra et avanzattosi per bacciargli la mano, S.A.R. la ritirò e l'abraciò più volte indi s'incaminarono verso il Campo... Il Duca d'Orleans è giunto a Torino con la sua armatta, e fa metter in statto le sue linee tanto della Pianura

---

(55) Luigi Provana di Collegno, *Lettere di Carlo Giacinto Roero conte di Guarene*, Torino, 1908.



Disegno del conte Carlo Giacinto Roero di Guarene per la facciata verso il giardino del castello. (Archivio di Guarene).

quanto della Montagna e ci sta aspettando così credo che la fine di questa settimana sarà resa memorabile da un fatto d'armi de più grandi e più ostinatti che possin seguire, e nel quale si deciderà la sorte dell'Italia ». Otto giorni dopo, infatti, si combatteva la famosa battaglia per la liberazione di Torino assediata, e subito il Roero scriveva alla madre: « Je datte ma lettre de Turin ce 8 septembre en bonne santé dieu mercy. Cette bonne ville est enfin delivrée, rien n'est si glorieux que notre Maistre, et rien de si heureux que son armée. Nous avons attaqué hier les lignes des Ennemis entre la Doire et la Sture, et les avons forcées a tres peu de frais et d'un vigeur admirable... ». Aveva combattuto coraggiosamente coi suoi dragoni nelle prime file dell'ala sinistra d'attacco, ma — fors'anche a causa della salute malferma — non si sentiva la stoffa del soldato. Mortagli la moglie dopo appena sei anni di matrimonio, nel marzo 1707 si dimetteva dal servizio nell'esercito sabaudo.

Quelle sue cognizioni d'architettura militare cui accennava il duca Vittorio Amedeo dimostravano evidentemente un'attitudine all'arte del costruire, ed egli, libero ormai da altri impegni, la coltivò con crescente passione. Non architetto nel senso professionale, ma in quello di un uomo di gusto e d'esperienza capace di esprimere in un buon disegno le sue idee architettoniche e soprattutto abile

nello scegliere i capomastri e gli uomini del mestiere per tradurle in strutture, guidandone poi sagacemente l'opera. Con queste qualità, che andavano oltre un dilettantismo geniale anche se non furono tali da assegnargli un posto preminente nell'architettura piemontese della prima metà del Settecento, egli rimaneggiò nella disposizione interna, poco dopo il 1710, il proprio palazzo torinese in Piazza Carlina (poi palazzo d'Ormea) per il quale nel 1730 Filippo Juvarra dava il progetto della facciata, costruì il castello di Guarene, progettò il palazzo Avogadro della Motta a Vercelli, il palazzo arcivescovile di Cagliari, disegnò chiese ed edifici vari, s'occupò con generoso entusiasmo della fabbrica torinese di maioliche dei Rossetti (56); e circa i caratteri del suo stile basta osservare il gioco di volumi sulla facciata verso il giardino del castello di Guarene, nel quale ancor oggi si vorrebbe scorgere, ma senza fondamento (57), l'intervento del Juvarra, per comprendere chi sia stato il maestro che il Roero più ammirò, fino a chiedergli, con modestia esemplare, di completare, come s'è detto, la propria casa di Torino.

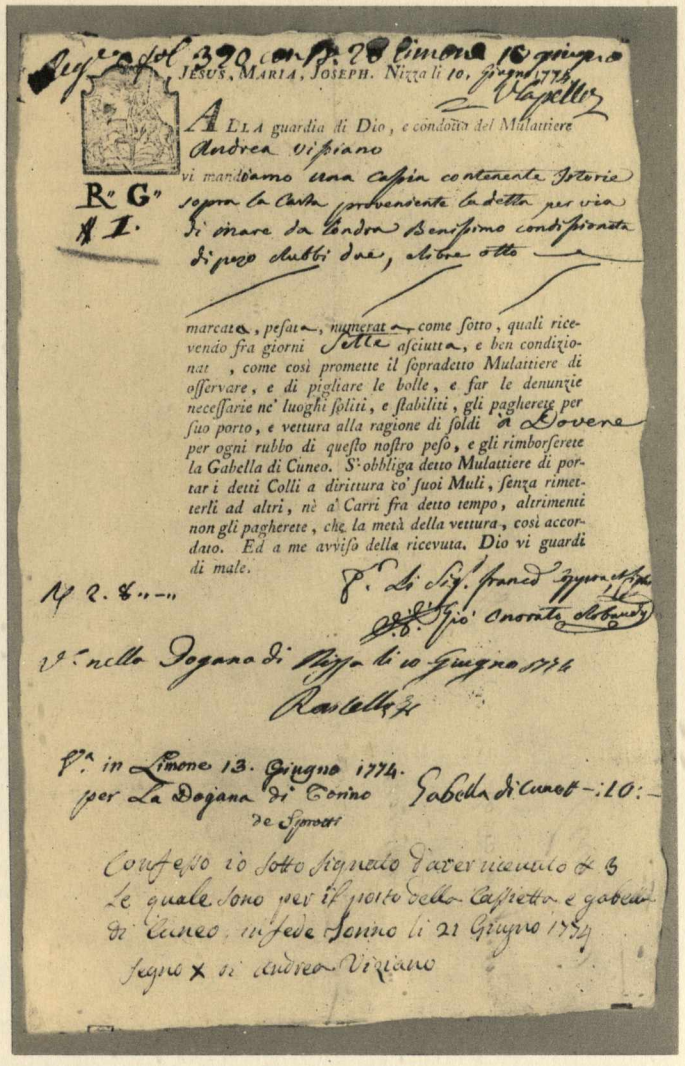
A Guarene i lavori di demolizione del vecchio castello e di sterro cominciarono nel febbraio 1725, e nello stesso tempo si provvide a piantare un viale di olmi per il futuro giardino e a costruire alcuni muraglioni di sostegno al terreno. Nel gennaio 1726 « Porino manda a Torino il modello del castello » e il 13 settembre « si pone da Trolli la prima pietra del castello nuovo » (58). Alla cerimonia assistette certo conte Carlo Giacinto con la famiglia, che dal luglio abitava nella parte non ancor demolita del castello primitivo, il cui disfacimento continuava l'anno seguente. Porino e Trolli sono due nomi che ricorrono continuamente nelle carte dell'archivio di Guarene, e devono riferirsi ai due principali interpreti degli ordini del conte, il quale con essi, anche da Torino per corrispondenza, tiene continui e stretti contatti. Il primo è il fattore di Guarene, l'uomo di fiducia del Roero; il secondo il soprintendente ai lavori, un bravo capomastro che però, a quanto appare dai documenti, è quasi un architetto. Così nel giugno 1727 « Trolli manda a Torino il disegno della facciata » ed espone al Roero la difficoltà di ottenere certi mattoni sagomati; però un « Mastro Paolo Gramaglia

(56) Giovanni Chevalley, *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi del XVIII secolo*, Torino, 1912. - L. Rovere, V. Viale, A. E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, Milano, 1937.

(57) Carlo Lovera di Castiglione, *Il Castello di Guarene*, in « Cuneo », rivista di Cuneo, aprile 1960, ed in « Omaggio alla Provincia 'Granda' », Borgo S. Dalmazzo, s.d.

(58) Questa ed altre notizie sono state tratte da una cronistoria della costruzione del castello, datata 1906, favoritaci insieme con altre carte dell'archivio di Guarene dal conte Umberto Provana di Collegno al quale va il nostro vivo ringraziamento, anche per la cortesia con la quale egli ha facilitato l'esecuzione delle fotografie del castello, e per i preziosi chiarimenti che ci ha fornito.

è l'esecutore del lavoro». La opera procedeva abbastanza speditamente, considerando le difficoltà non lievi dipendenti dal luogo isolato e le inevitabili lunghe interruzioni invernali; nel maggio 1729 il Trolli chiedeva al conte «il disegno della facciata verso il giardino per poter principiare l'ornamento delle porte», alcune finestre venivan fornite di vetri; e nel giugno 1730 già lavorava un «Costantino lo stuccatore», mentre giungevano «due pittori padre e figlio» non nominati, e nell'agosto l'«indoratore Birago», seguito nel settembre dal pittore Rappa (o Rava) che lavorerà nella camera detta «del Vescovo», nella «stanza alla chinese», alla decorazione della scala e della volta del salone, e nel novembre 1731 a quella della Galleria. Frattanto arrivano da Torino dei mobili, si piantano olmi e carpini nel viale, sì che dal settembre al dicembre 1732 il conte può soggiornare con la famiglia nel nuovo castello, sebbene non ancor finito. Gli ultimi resti del castello antico sono infatti demoliti nel 1736, e nel 1738 si collocano alcuni soprapporte dipinti.


JESUS, MARIA, JOSEPH. Nizza li 10. Giugno 1774.

ALLA guardia di Dio, e condotta del Mulattiere Andrea Vissiano vi mandiamo una cassia contenente Istorie sopra la Carta proveniente la detta per via di mare da Londra Benissimo condizionata di peso rubbi due, e libre otto

marcata, pesata, numerata come sotto, quali ricevendo fra giorni sette asciutta, e ben condizionat, come così promette il sopradetto Mulattiere di osservare, e di pigliare le bolle, e far le denunzie necessarie ne' luoghi soliti, e stabiliti, gli pagherete per suo porto, e vettura alla ragione di soldi a Dovere per ogni rubbo di questo nostro peso, e gli rimborserete la Gabella di Cuneo. S'obbliga detto Mulattiere di portar i detti Colli a dirittura co' suoi Muli, senza rimetterli ad altri, nè a' Carri fra detto tempo, altrimenti non gli pagherete, che la metà della vettura, così accordato. Ed a me avviso della ricevuta. Dio vi guardi di male.

Foglio di consegna del mulattiere Andrea Viziano per il trasporto da Nizza delle tappezzerie cinesi. (Archivio di Guarene).

L'opera di completamento fu assidua ed amorosa, nel corso di due generazioni dei Roero, essendo il conte Carlo Giacinto morto a Torino il 17 dicembre 1749 dopo un'ultima dimora estiva a Guarene. Nella cronistoria del castello compaiono perciò altri nomi come quello del «capomastro Paracca», e in data luglio

1755 vi si legge una notizia interessante: « Si manda a Torino un cavallo a prendere il pittore Bernardino Galliari: il conte era a Guarene », e deve trattarsi del conte Traiano Giuseppe, nato nel 1702. Per qual motivo l'ammiratissimo scenografo del Teatro Regio di Torino, che due anni prima aveva dipinto per il teatro del principe di Carignano il sipario e s'apprestava a raffigurare le « Nozze di Bacco e Arianna » sul sipario del Regio, fu invitato coi dovuti onori a Guarene? Semplicemente per amicizia del conte? O per dar consigli di decorazioni? O per compiere qualche lavoro? Nessun dipinto al castello testimonia d'un suo intervento. Tuttavia si può fare una supposizione forse non priva di qualche fondamento. L'amore di Bernardino Galliari per i fiori ed i giardini è noto, e si racconta persino che rientrando da Innsbruck in patria celasse i denari colà guadagnati in alcuni vasi di piante esotiche (59). Ora si dà il caso che lo splendido giardino all'italiana di Guarene sia stato creato da « un umile artigiano di cui si è scordato il nome... era il modesto giardiniere del conte Solaro di Govone, vicino di campagna del Conte Roero. Questo magnifico esempio di giardinaggio artistico data dal 1756 » (60). Infatti nella cronistoria del castello si legge, al marzo 1756, di « un tracciamento fatto dal giardiniere di Govone ». Ma non potrebbe questa creazione mirabilmente scenografica ricollegarsi ad un suggerimento, o meglio ad uno schizzo lasciato l'anno innanzi dal Galliari, grande maestro di scenografie? È un'ipotesi, non pretendiamo di accreditarla con riferimenti stilistici, tuttavia non è troppo lontana dal vero.

Ed a proposito di ipotesi, è opportuno lumeggiare un episodio — in merito alla raffinatissima decorazione ed al prezioso arredamento per cui il castello di Guarene, assai più che per la sua architettura, è giustamente famoso — che ha tratto in inganno su una questione attributiva un appassionato illustratore di capolavori artistici e artigianali piemontesi, e di riflesso, in altra occasione, noi stessi. È nota la passione del Settecento per le « cineserie » e particolarmente per le carte da parato « alla Chinese » delle quali Londra era gran fornitrice. In nessun palazzo principesco, in nessuna dimora patrizia si può dire mancasse il salotto o l'appartamento « cinese »: Filippo Juvarra ideava il meraviglioso « Gabinetto » del Palazzo Reale di Torino con autentiche « tavole a vernice della China dello

---

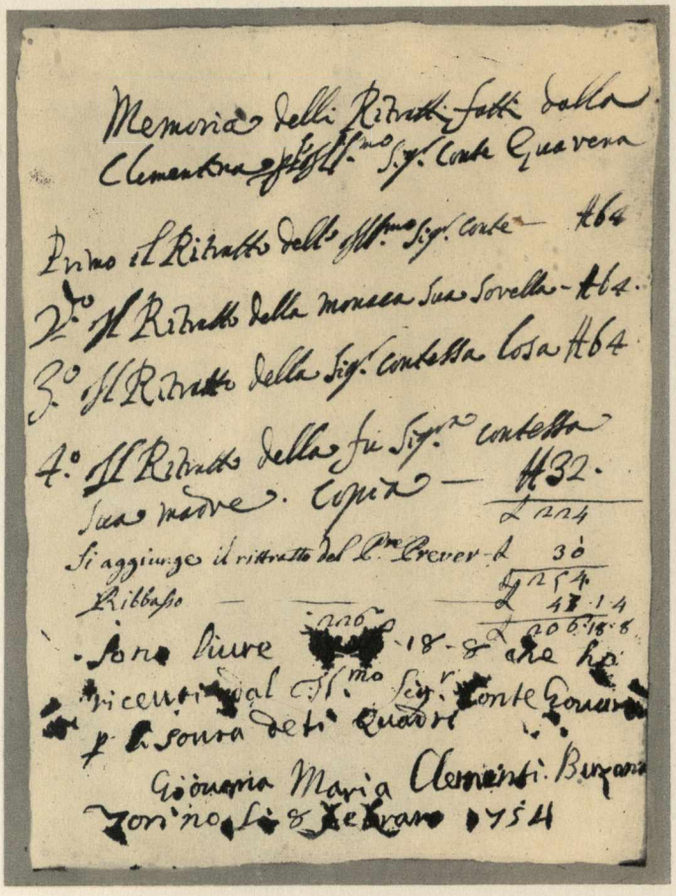
(59) Laura Rosso, *La pittura e la scultura del '700 a Torino,* Torino, 1934. - Comunicazione orale cortesemente fattaci dalla dott.a Mercedes Ferrero Viale.

(60) C. Lovera di Castiglione, *op. cit.*

Ritratti del re Vittorio Amedeo III e della moglie regina Maria Antonia Ferdinanda, i sovrani ospiti a Guarene il 1° settembre 1773. Dipinti anonimi esistenti nel castello.

Gappone », da lui scoperte a Roma e segnalate con queste parole al ministro d'Ormea per un acquisto (61); il principe Ludovico di Carignano nel 1756 comprava a Londra le finissime tappezzerie per l'appartamento cinese del castello di Racconigi, purtroppo in parte rimosse dal Palagi, dopo il 1834, per volontà di Carlo Alberto; nella palazzina di caccia di Stupinigi Cristiano Wehrlin fra il 1766 e il '68 decorava « alla cinese » il salone da gioco (62). Ricordiamo quanto scriveva su questo tema Giovanni Chevalley: « . . . In tutte le ville . . . molte sale erano decorate alla cinese . . . Il Lalande nel suo viaggio in Italia ci discorre di tre gabinetti in vecchia lacca esistenti alla Venaria ed ora scomparsi. E di altri

(61) Marziano Bernardi, *Il Palazzo Reale di Torino,* Torino, 1959.
(62) Marziano Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi,* Torino, 1958.



Fattura autografa della pittrice Giovanna Maria Clementi, detta la « Clementina » per l'esecuzione di cinque ritratti esistenti nel castello. (Archivio di Guarene).

simili gabinetti ricchissimi si ha ancora esempio nella 'Villa della Regina' (di lacca gialla) ed in un gabinetto nel 'Palazzo' al Gerbido (lacca rossa). Nella stessa 'Villa della Regina' esistevano tappezzerie di seta sulle pareti di alcune camere dipinte a soggetti cinesi; e noi sappiamo che al Palazzo Reale un tal Pietro Massa dipingeva alla foggia cinese sui muri, e sovra stoffe dipingeva Giovanni Vignola, e Francesco Servozelli a figure cinesi su legno. E dove mancavano le stoffe e le lacche si adoperavano le carte cinesi, che troviamo ancora oggi assai frequentemente nelle nostre ville, contornate di stucchi o di pitture a fresco, ovvero montate su telai come quadri od adoperate come sovraporte » (63). Per conto nostro — riferendoci ad ambienti meno illustri di quelli citati dallo Chevalley — rammentiamo l'interessante ornamentazione a grandi figure dipinte sui muri di un salotto (tuttora esistente benchè assai deteriorato) al piano nobile del palazzo di piazza Carignano 2 a Torino, molti anni fa proprietà Cornagliotto ed oggi sede della « Società torinese per le corse dei cavalli ». Tutto ciò dimostra come la moda imperante avesse creato una specializzazione pittorica di decorazione « alla cinese » in ogni parte d'Europa; e quando mancavano lacche, stoffe, carte autentiche provenienti dall'Estremo Oriente, si provvedeva con eccellenti imitazioni, in cui l'artigianato inglese s'era acquistato fama.

(63) G. Chevalley, *op. cit.*

La principessa Ludovica, figlia di Vittorio Amedeo I e di Cristina di Francia, che sposò nel 1642 lo zio principe Maurizio, già cardinale. (Castello di Guarene).

La duchessa Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, moglie di Carlo Emanuele II, e poi seconda Madama Reale. (Castello di Guarene).

Anche il conte Traiano Giuseppe di Guarene, che certo aveva ammirato le sale « cinesi » del castello del conte Solaro di Govone, suo vicino di campagna e del cui giardiniere già si era valso — lo si è visto — per lavori nel proprio giardino, volle avere nel suo castello ambienti decorati secondo la moda del tempo; e nel 1774 fece venire da Londra delle « carte alla china », le quali, giunte in una cassa via mare dall'Inghilterra a Nizza e di qui portate a dorso di mulo a Torino e poi a Guarene, sono i parati deliziosi, e perfettamente conservati, dell'appartamento cinese del castello. Di questa decorazione diremo più diffusamente commentandone la riproduzione a colori; ma vogliamo subito chiarire che l'equivoco prima accennato nacque dall'attento spoglio fatto da Augusto Pedrini dei conti registrati nell'archivio di Guarene. Avendo egli letto in una nota di spese che comincia con il pagamento di lire 677,12 per « Carte alla china » (e sono evidentemente quelle acquistate a Londra) che « al pittore Guglielmi per il letto e portiere » eran state versate 120 lire, argomentò che questo Guglielmi, il quale aveva dipinto « alla cinese » il letto in questione per l'appartamento di cui si discorre, fosse il pittore Gregorio Guglielmi, romano, che nel 1765 affrescò lo

splendido soffitto delle « Quattro parti del mondo » nel Palazzo Reale di Torino e, sempre a Torino, lasciò saggi dell'arte sua nel Palazzo Chiablese e nella chiesa dei SS. Martiri; e riproducendo a colori il predetto soffitto in una pubblicazione, noi segnalammo l'attribuzione del Pedrini, il quale, ben sapendo che Gregorio Guglielmi morì a Pietroburgo nel 1773, aveva datato la pittura del letto «verso il 1770 », quattro anni prima cioè, della collocazione a Guarene delle tappezzerie venute da Londra (64). Vedremo meglio nell'illustrazione delle tavole come nessun rapporto esista fra il pittore di Guarene e Gregorio Guglielmi; per ora basti notare che da un confronto fra le pitture delle carte e le pitture del letto appare chiaro che queste sono imitazione di quelle, e che quindi — a parte la impossibilità di conciliare l'altissima qualità della pittura di Gregorio Guglielmi con un lavoro pressochè artigianale — l'ipotesi che il letto sia stato decorato prima della creazione dell'appartamento cinese di Guarene, non regge.

Del resto il nome di questo non meglio identificato Guglielmi attivo a Guarene e del quale non v'è traccia nemmeno nelle accuratissime investigazioni del Vesme sull'arte piemontese del Settecento, compare varie volte nei documenti relativi alla decorazione del castello; e resta persino il dubbio ch'egli sia tutt'uno con un Guglielmi ch'è detto due volte « minusiere » (falegname) e riceve 16 lire « per l'applicazione carte », che son le tappezzerie venute da Londra. Lo si trova citato nel novembre 1776: « Si mettono a posto li *scossi* di marmo perchè Guglielmi il pittore possa finire il suo lavoro »; e l'annotazione così prosegue: « Alla metà del mese la galleria era finita... e Guglielmi passa al *lambrigio* della stanza dell'appartamento superiore. Lavora pure Palladino ». Nominato è ancora nel novembre 1777: « . . . Guglielmi si mette ad aggiustare la pittura del finestrone corrispondente a quello della Galleria . . . ». Meglio conosciuto dopo le ricerche del Vesme è invece il pittore Giuseppe Palladino, nativo di Guarene. Si sa che nel 1772 cominciava a frequentare la Regia Scuola di Pittura con un sussidio mensile concessogli dal re Carlo Emanuele III; che nell'80 era confratello dell'Accademia di San Luca a Torino, che l'anno seguente vinceva il primo premio nel concorso dell'Accademia di Pittura e Scultura di Torino; che nel 1785 si trovava a Parigi e nell'89 dipingeva nei reali palazzi (65). Assai giovane quindi doveva

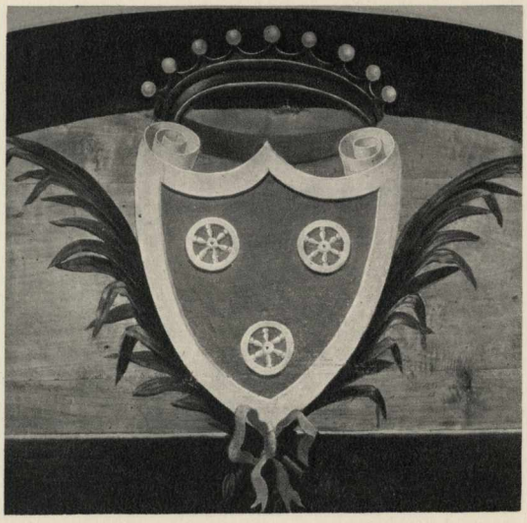
---

(64) Augusto Pedrini, *Il mobilio, gli ambienti e le decorazioni nei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino, 1953. M. Bernardi, *Il Palazzo Reale di Torino, op. cit.*

(65) A. Baudi di Vesme, *Schede manoscritte, op. cit.*

« La visita al villaggio ». Dipinto di Pietro Domenico Olivero. Soprapporta nel castello di Guarene.

essere quando col Guglielmi lavorava a Guarene; ed è naturale che il conte Roero, il quale nel 1770 già gli passava una « pensione » di 22 lire mensili, avesse chiamato a dar opera nel suo castello un promettente artista del luogo. Il pittore però più frequentemente menzionato nella *équipe* dei primi decoratori di Guarene è il Rappa, o Rava, del quale non si hanno citazioni neppure fra le dozzine di artisti che lavorarono al tempo suo nel Palazzo Reale e nella palazzina di caccia di Stupinigi (in pratica i migliori decoratori dell'epoca attivi in Piemonte), ma che firmò e datò 1738 un dipinto nella chiesa dell'Annunziata a Guarene. Fin dall'ottobre 1730 egli « lavora ad un *lambrigio* », e il Porino « giudica l'opera sua mi-



Stemma dei Roero di Guarene (da un cassone nell'ingresso del castello di Guarene).

gliore di quella di Casoli », ch'è dunque un altro decoratore, ancora presente a Guarene nel 1752, e che dipinse nel salone le *Quattro Stagioni*. Nel maggio 1731 il Rappa « ha terminato la stanza alla chinese nella quale Porino crede che il conte, vedendola, farà aggiungere qualche cosa soprattutto agli angoli di stucco che secondo lui dovrebbero essere dorati » (e doveva trattarsi degli ornati della così detta « camera del vescovo » condotti al modo di quelli dell'espertissimo decoratore Filippo Minei che il Juvarra nel 1721 aveva chiamato da Roma per decorare quattro sale del castello di Rivoli, e che in Piemonte fu poi largamente imitato), ed il suo nome ricorre per vari anni nell'indicazione di lavori eseguiti in parecchi ambienti. Ancora van ricordati un pittore Fedele, citato nel 1774, gli indoratori Birago e Monticelli (quest'ultimo assai noto e operosissimo a Torino, anche in Palazzo Reale), e soprattutto lo stuccatore Bettoli, ideatore, fra gli altri al castello, dei bellissimi stucchi dell'appartamento cinese al pianterreno, il quale inizia la sua attività al castello nel 1773.

Scorrendo la più volte ricordata cronistoria si nota che i lavori di abbellimento, completamento ed anche rifacimento degli ambienti non sostano a Guarene fin verso il 1780; e saranno, del resto, ripresi nel secolo seguente, con modificazioni nella decorazione e nell'arredamento che seguono l'evoluzione del gusto delle successive generazioni dei Roero. Dopo il 1770 interviene per incarichi vari il valente architetto Filippo Castelli, l'autore del bel Palazzo di Breme, poi d'Azeglio, dove nacque il cavaliere senza macchia e senza paura del Risorgimento. Egli nel 1773 rifà la sala da pranzo del castello, valendosi del Palladino per la decorazione pittorica; intorno al 1777 lavora alla cappella, e ancor nel 1788 troviamo un suo benestare per un conto presentato dall'intagliatore Francesco Bozelli. Frattanto il castello s'era arricchito di soprapporte del Crivelli, dell'Olivero, del Cignaroli, rappresentanti paesaggi, animali, bambocciate. Sono gli autori nominati in una fattura autografa, in data 20 agosto 1774, firmata da Paul Wehrlin, il

Paesaggio di Vittorio Amedeo Cignaroli. Soprapporta nella sala da pranzo del castello di Guarene.

quale, fratello del poc'anzi ricordato Cristiano, nel 1777 succedeva al padre Giovanni Adamo, tedesco, nell'ufficio di « regio restauratore » (66): e infatti Paolo Wehrlin dichiara di aver « ristaurati », per ordine dell'avvocato Rebaudi, primo segretario del conte Roero, quattro dipinti di codesti pittori, più altri quattro « rappresentanti Bambocciate » di Angela Palanca, nata nel 1700, figlia di un liutaio torinese, specializzata in paesaggi « a bambochiate alla fiamenga » che talora provvedeva quali modelli alla Manifattura torinese d'arazzi attiva fin dal 1731 sotto la direzione di Vittorio Demignot, ed altre volte come quadri decorativi ai palazzi e castelli reali (67). Già dovevano trovarsi inoltre a Guarene i ritratti di famiglia (tuttora esistenti) eseguiti da Giovanna Maria Clementi, detta « la Clementina », abile ritrattista di Corte, cinque ritratti che le furono pagati nel 1754 lire 206 e rotti; e probabilmente anche il « Ritratto di Carlo Emanuele III con la famiglia reale », che si vede nella Galleria, dipinto intorno al 1768 da Giuseppe Duprà, allievo a Roma del Benefial, e anch'egli nominato, col fratello Domenico, « pittore di Corte in ritratti » da Carlo Emanuele III nel 1750. Nella scheda del Vesme relativa ai fratelli Duprà si trova questa annotazione: « Il quadro fatto da Giuseppe Duprà nel 1768 e che 'rappresenta li ritratti della M. S. con tutta la sua Reale famiglia' è presso la Soprintendenza degli Archivi di Stato in Torino. Una replica del quadro è nel castello di Guarene, ora appartenente al Conte Provana di Collegno. Ha figurato alla mostra del ritratto in Firenze nel 1911 » (68). Quando il re Vittorio Amedeo III, da pochi mesi salito al trono, fu in visita a Guarene il 1° settembre 1773 potè dunque ammirare una ricca e ben scelta quadreria.

Ma benchè non fossero ancor giunte da Londra le tappezzerie « cinesi », ammirò certamente anche l'architettura sobria e nobile del castello, la sua elegantissima decorazione, l'arredamento armonioso, l'incantevole giardino. Abitato per duecentotrent'anni (e lo è tuttora) da signori di gran razza, Guarene — che nel 1899, come s'è detto, per via ereditaria passò ai conti Provana di Collegno — per l'amorosa cura dei suoi proprietari è un esempio splendido del più raffinato gusto piemontese. Un inventario del 1782, compilato alla morte del conte Traiano Giuseppe Roero, ci dice quali tesori contenesse, che furono in seguito accresciuti,

---

(66) M. Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi, op. cit.*
(67) A. Baudi di Vesme, *Schede manoscritte, op. cit.*
(68) Id. id.

compresa la vastissima magnifica biblioteca, fonte di preziose notizie per la storia del Piemonte. A quasi due secoli di distanza, è curioso leggere in codesto inventario la valutazione fatta di quel meraviglioso arredamento. Per esempio: il letto di « seta dipinta alla China » dal Guglielmi, lire 1000; il delizioso letto in bandera della « camera del Vescovo », lire 500; circa centottanta pezzi di maiolica di Strasburgo, lire 130; « dieci figurine bianche di porcellana sopra il camino » (sono degli squisiti Vinovo), lire 20; « trentasette piccoli quadri rappresentanti vari Ritratti e Paesaggi », lire 12 . . . e via dicendo fino allo sbalorditivo estimo di lire 500 per « un letto compito montato in bandera travagliata a ponti, con suffà, otto sedie e due Cadregoni simili »! Con questa modestia i nostri antichi consideravano le cose stupende di loro uso quotidiano, divenute ambiti oggetti da collezione per i posteri, ma che nel castello di Guarene continuarono a far parte della vita familiare.

CASTELLO DI FÉNIS

Tavola I

CASTELLO DI FÉNIS

Il cortile con la scala d'onore e la loggia affrescata

È immagine notissima, tipica dell'architettura medioevale e della vita feudale in Piemonte. Così tipica che il cortile del castello di Fénis fu preso a modello, salvo pochissime varianti, per creare il cortile della « ròcca » in quel capolavoro di ricostruzione storica ch'è il « Borgo e castello medioevale » (1) ideato da Alfredo D'Andrade per l'esposizione torinese del 1884 ed attuato dalla sezione storia dell'arte dell'esposizione stessa sulla riva del Po nel parco del Valentino, dove tutt'oggi costituisce un'attrattiva per il pubblico e un'interessante documentazione archeologica e artistica per i colti. Sulla parete alla quale s'appoggia la scala d'onore composta d'una gradinata semicircolare di 8 scalini che dal pianerottolo si divide in due rampe, è dipinto l'affresco del *S. Giorgio che libera la principessa*, soggetto frequentemente trattato dalla pittura « cortese »; sui muri lungo il ballatoio che gira attorno al cortile sono raffigurati a grandezza naturale 24 « saggi » che reggono dei filatteri con sopra scritte in francese antico sentenze morali, ma alcuni di questi personaggi coi relativi cartigli sono stati cancellati dal tempo e dall'incuria. Altre pitture stanno sulla parete di levante, dirimpetto alla scala: un S. Cristoforo, un'Annunciazione, un Miracolo di S. Uberto molto danneggiato, un S. Bernardo e un S. Anselmo (probabilmente) con alcuni devoti offerenti e supplicanti, ed inoltre un Martirio di S. Apollonia e un S. Ambrogio: affreschi assai rozzi e similissimi — quasi fossero della stessa mano — a quelli della cappella di Maria Maddalena a Gressan presso Aosta, che sono datati 1463. Il cortile dovette essere rimaneggiato qualche decennio dopo la ricostruzione del castello compiuta da Aimone di Challant verso il 1340, e probabilmente in quella circostanza fu dipinto il *S. Giorgio* e decorata la loggia. I ballatoi, asserì il D'Andrade (2), pare siano stati rifatti « verso la seconda metà del secolo XVI ».

In relazione con la complessità, se non con la vastità (che non è molta), del castello, il grazioso ed intimo cortile sembra piuttosto angusto, inadatto all'adunata sia degli uomini d'arme destinati alla difesa di tante torri e torricciuole e bertesche e cortine merlate che fanno così pittoresco e scenografico il maniero, sia del « vario popolo dei servi e dei valletti », come scrisse il Giacosa, che al mattino sull'alba vi si raccoglieva in attesa degli ordini del signore, gli uni portando grosse provvigioni alla cucina, gli altri preparando le armi per la caccia, riconducendo alla catena i mastini, dando il pasto ai bracchi e agli alani, mentre il maggiordomo badava a misurare, pesare, registrare il latte, il burro, il cacio, il pollame, le uova che i villani recavano dalle prossime cascine (3). Può essere che, intorno al cortile che conservò la misura originaria del primitivo castello duecentesco, la ricostruzione trecentesca sia andata gradatamente « crescendo » con successive aggiunte, sì da accentuare la suddetta sproporzione; ed è del resto evidente un certo slegamento fra le varie strutture, senza dubbio di diverse epoche.

---

(1) *Catalogo ufficiale della sezione Storia dell'Arte: Guida illustrata al Castello Feudale del Secolo XV*, Esposizione generale italiana, Torino, 1884; A. Frizzi, *Borgo e Castello medioevali in Torino*, Descrizione e disegni, Torino, 1894; Francesco Carandini, *La Rocca e il Borgo Medioevali eretti in Torino dalla Sezione Storia dell'Arte - La figura e l'opera di Alfredo D'Andrade*, Ivrea 1925; Carlo Nigra, *Il Borgo ed il Castello Medioevali nel 50° anniversario della loro inaugurazione*, Torino, 1934; M. Bernardi e V. Viale, *Alfredo D'Andrade, op. cit.*

(2) *Catalogo* cit. a Nota 1.

(3) G. Giacosa, *op. cit.*

Tavola II

CASTELLO DI FÉNIS

Giacomo Jaquerio (?): *S. Giorgio libera la Principessa*
(Affresco del cortile)

Si potrebbe dire che il territorio culturale dove fu possibile il fiorire di questa squisita immagine « cortese » spazi fra l'Avignone permeata di gusto senese, la Lombardia di Giovannino de' Grassi, di Michelino da Besozzo, dei De Veris, e la Verona di Stefano da Zevio e del Pisanello. Contemplandola non ci si sottrae infatti alla suggestione di un'altra assai più antica analoga immagine, quella miniata dall'anonimo « Maestro del codice di S. Giorgio » (Archivio di San Pietro in Vaticano) per il testo del cardinale Stefaneschi prendendo a modello lo scomparso affresco di Simone Martini ch'era nel portico della chiesa avignonese di Notre-Dame des Doms; nè al ricordo della celeberrima pittura del Pisanello in Sant' Anastasia a Verona, rappresentante anch'essa S. Giorgio e la Principessa. La miniatura è datata dal Laclotte (1) « avant 1343 », anno della morte dello Stefaneschi (ma non certo prima del 1340, anno in cui Simone Martini cominciò a lavorare ad Avignone); l'affresco del Pisanello fu eseguito fra il 1433 ed il '38. È press'a poco in quest'arco di tempo che si matura e poi tocca il suo culmine la stagione del « gotico internazionale », della quale il maestro del S. Giorgio di Fénis è dotatissimo esponente, conservando un fondo di gusto trecentesco ed insieme liberando la fantasia verso quel mondo di incantevoli eleganze formali e di mondani artifici, di sottili malinconie e di tenerissimi sogni, che caratterizza l'arte « cavalleresca » e « di corte » quasi in tutta Europa fra gli ultimi decenni del Trecento ed i primi del Quattrocento. In Piemonte, o per dir meglio nelle terre del ducato d'Amedeo VIII di Savoia che si spingono fin oltre il Lago di Ginevra con il Gex ed il Vaud, entrano in Provenza con la contea di Nizza, confinano col ducato di Milano, col regno di Francia ed il ducato di Borgogna, c'è un pittore, il maggior maestro piemontese dell'epoca, che riassume codesti caratteri: il torinese Giacomo Jaquerio, la cui prima opera accertata a Ginevra è del 1401, e la cui morte avviene a Torino nel 1453. Che il Jaquerio abbia conosciuto la cultura d'Avignone (visto forse il S. Giorgio del Martini e magari quello dell'anonimo miniatore?) è probabile, ed il Mallè ne è persuaso: « Gli affreschi del Jaquerio parlano il linguaggio internazionale con un timbro peculiare che riceve da un lato — e solo da certi filoni — dalla Provenza, dall'altro dalla Lombardia; non senza escluder suggestioni tedesche e qualche punta verso la Spagna » (2). Andreina Griseri insiste piuttosto sulle affinità con la cultura figurativa lombarda e veronese (3). Sono i punti estremi cui dianzi abbiamo accennato. Ma l'affresco di Fénis, che fra questi punti trova un equidistante posto adeguato, è così tipicamente jaqueriano da non lasciar dubbi attributivi?

I punti di vista sono estremamente discordi. No per la Brizio (« eccellente fattura, databile intorno alla metà del 400, appartenente alla stessa corrente a cui le opere del Jaquerio »), no per il Carità; dubbiosa la Griseri (« la scena... non ci permette di fare molto facilmente il nome del maestro »); sì per il Bertea, il Cavallari Murat, la Gabrielli, il Mallè (4). Un fatto è certo: la straordinaria affinità, somatica e figurativa, fra la Principessa che inorridita assiste all'uccisione del drago, la femmina tentatrice che si presenta a S. Antonio nell'affresco del presbiterio di S. Antonio di Ranverso, e le eroine della sala baronale al castello della Manta. Ci sembra che, accettata senza discussioni come del Jaquerio la pittura di Ranverso, sia assai difficile dichiarare le altre di mano diversa; e malgrado i vari restauri e le ridipinture dell'affresco di Fénis, già graffiato da innumerevoli scritte e date, possono essere chiarificatori i confronti del cavallo del S. Giorgio coi cavalli della « Fontana di giovinezza » alla Manta.

---

(1) Michel Laclotte, *op. cit.* Per questa miniatura v. anche *Catalogo della mostra storica della miniatura*, Roma, 1953; Mario Salmi, *La miniatura italiana*, Milano, 1956.

(2), (3), (4) C. Bertea, L. Mallè, A. Griseri, A. M. Brizio, R. Carità, A. Cavallari Murat, N. Gabrielli, *op. cit.* nella prefazione. Si aggiunga il nuovo saggio di Andreina Griseri: *Percorso di Giacomo Jaquerio*, in « Paragone » N. 129, Firenze, 1960.

Tavola III

CASTELLO DI FÉNIS

Giacomo Jaquerio e sua scuola: *Un saggio* (« Joseph »)
(Affresco lungo il ballatoio del cortile)

Sul muro lungo il quale corre il ballatoio al primo piano nel cortile del castello sono affrescate a grandezza naturale oltre venti figure di « saggi » reggenti filatteri con sentenze morali. Questo, qui riprodotto a tre quarti di figura, è « Joseph » che ammonisce: « *Amours de muable corage - Est un bien pou de héritage - Saiges est qui cens apprent - Ains que grant domage le prent* » (cioè, tradotto dal Boson dall'antico al moderno francese: « *Amour de nuisible courage - Est un bien qui donne peu d'héritage; - Sage est celui qui cela apprend - Avant qu'un péril grave ne le prenne* »). A parte l'ammonimento, il personaggio è presentato con alta dignità morale, con una nobiltà pittorica di cui soltanto un grande artista poteva dare simile prova. Paragonato questo volto chiuso in una sua intimità severa e quasi sdegnosa con altri degli affreschi di S. Antonio di Ranverso e del castello della Manta, il nome di Giacomo Jaquerio viene spontaneo. Ma è un glabro volto che pare di aver già visto. Dove? Forse in qualche *Tacuinum sanitatis,* in qualche foglio dell'*Ouvraige de Lombardie* che ancor rechi un lontanissimo riflesso giottesco? Anche perciò esso s'inserisce a perfezione nel grave e talora malinconico repertorio jaqueriano: del pittore nel quale già venticinque anni fa il Cavallari Murat scorgeva il punto di massima tensione stilistica della tradizione neogotica piemontese (1), il Viale un creatore d'immagini stupende « per vigoria plastica, per sintetismo pittorico, per profondità di espressione » (2), la Brizio « la figura dominante » della pittura piemontese dei primi decenni del Quattrocento (3), il Valentiner un grande maestro di respiro europeo (4), e più recentemente — restando unica voce discorde quella del Ragghianti (5) — il Carità, il Mallè, la Griseri « una personalità delle più avvincenti nell'ambito del gotico internazionale » (6); sia che lo si studi in rapporto con la cultura provenzale-avignonese, sia che si ponga la sua produzione « accanto al fiorire delle varianti lombarde e veronesi », sempre tenendo presente, però, il filone autoctono, « piemontese », della sua pittura.

Certamente l'attribuzione di questi « saggi » al Jaquerio non può esser fatta senza lunghe esitazioni, in fondo alle quali qualche dubbio sempre permane. Conviene ad ogni modo anzitutto distinguere da figura a figura (e molte sono ripassate di colore) la completa autografia del maestro, e l'opera degli aiuti di bottega. Le migliori di queste figure del loggiato sono assolutamente — per caratteristiche pittoriche ed espressione spirituale — della stessa mano che dipinse sui muri della cappella del castello parecchi dei santi e degli apostoli che stanno, con l'*Annunciazione,* sulle pareti laterali alla *Crocifissione* ed alla *Madonna della Misericordia.* Le altre appartengono alla « scuola », nè ciò sorprende se si pensa all'entità del lavoro intrapreso, che un solo pittore avrebbe impiegato troppo tempo a terminare. « Meno fini » del *S. Giorgio* le giudicò invece tutte la Brizio, dicendole però « trattate con larga franchezza » e datandole, come già s'è riferito, intorno alla metà del Quattrocento; data che noi pensiamo si debba fortemente anticipare.

---

(1) A. Cavallari Murat, *op. cit.*

(2) Vittorio Viale, *Catalogo della mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte,* Torino, 1939.

(3) A. M. Brizio, *op. cit.*

(4) W. R. Valentiner, *Le maître du Triomphe de la mort à Palerme,* in « Gazette des Beaux-Arts », Paris, 1937.

(5) C. L. Ragghianti, in « La Critica d'Arte », Firenze, 1938.

(6) R. Carità, L. Mallè, A. Griseri, *op. cit.*

Tavola IV

CASTELLO DI FÉNIS

Cerchia di Giacomo Jaquerio: *Crocifissione*
(Parte centrale d'affresco della cappella)

Per gli affreschi di Fénis il problema dell'attribuzione s'intreccia con quello della datazione. La Brizio risolve quest'ultimo assegnando il *S. Giorgio* e i *Saggi* alla metà del Quattrocento e lasciando intendere che agli stessi anni ascrive le pitture della cappella, che oggi forma un solo ambiente con la maggior sala del primo piano, ma che in origine doveva esserne divisa. La Gabrielli dà a Giacomo Jaquerio « la Crocifissione e la teoria dei Santi sulle pareti laterali della cappella », ch'egli avrebbe dipinto « probabilmente al ritorno da Thonon », e ad « altri pittori... anche se appartengono a una corrente gotica contemporanea » la *Madonna della Misericordia* nella stessa cappella e gli affreschi del cortile; esprime poi il parere che la *Crocifissione* e i *Santi* della cappella di Fénis siano le pitture « più antiche in ordine di tempo dello Jaquerio », precedendo quelle della Manta, di Pianezza, di S. Antonio di Ranverso (1). Anche il Mallè — che dà al Jaquerio tutti gli affreschi di Fénis meno i *Saggi* del cortile, però con qualche prudente riserva per la *Crocifissione* e la *Madonna della Misericordia*, causa i danni ed i rifacimenti — pone questi affreschi prima di quelli della Manta, di Pianezza e di Ranverso; e se alcuni anni fa suggerì per essi la data 1426-30, seguito da Clément Gardet in una recentissima pubblicazione (2), ora è proclive, in una cortese comunicazione orale, ad anticiparla, concordando così col nostro punto di vista (3).

Infatti per quanto riguarda l'attività del Jaquerio in Piemonte testimoniata da opere autografe o supposte tali, sempre la si ricollega, movendo da ciò che scrisse il Bertea (4), a un « ritorno da Thonon » circa il 1426. Eppure la sua presenza è documentata a Torino nel 1408, a Pinerolo nel 1415 e nel 1418. Perchè fra il primo e il secondo decennio del secolo (e persino precedentemente, dal momento che si sa che nel 1401 era già attivo a Ginevra) non avrebbe potuto eseguire a Fénis delle pitture in perfetto accordo con quella stagione figurativa? Il momento coinciderebbe anche con un periodo di particolare splendore del castello durante la signoria di Bonifacio I di Challant, e con la regolarizzazione del cortile, attuata probabilmente in quegli anni.

Altra domanda: gli affreschi di Fénis, del cortile e della cappella, di cui ora si discute, furono tutti dipinti nel medesimo giro d'anni o in periodi diversi? La straordinaria affinità stilistica fra alcuni *Saggi* del loggiato e alcuni *Santi* della cappella farebbe propendere per la prima ipotesi. Ma la forte impronta trecentesca d'alcune parti della *Crocifissione* non concorda con la cadenza lineare d'un neogoticismo già quattrocentesco della teoria dei *Santi* e degli *Apostoli*. Per di più a nessuno sfugge la scombinatissima composizione delle varie rappresentazioni (*Crocifissione, Santi, Apostoli, Madonna della Misericordia, Annunciazione,* ecc.) dipinte nella cappella, con collocazioni che si direbbero quasi casuali, e che lasciano supporre successive dipinture negli spazi ancor liberi dei muri. Dobbiamo dedurne l'intervento di vari pittori? È forse l'ipotesi più accettabile. Ma di pittori, tuttavia, della medesima cerchia. In questa *Crocifissione*, ch'è il più importante dei temi svolti dalle figurazioni della cappella, ma che purtroppo non è più leggibile con chiarezza, il Cristo è jaqueriano, assai vicino al Crocifisso della cappella del castello della Manta, ed il suo espressionismo nasce dallo stesso drammatico sentimento che ha dato vita al Gesù che sale al Calvario nell'affresco di Ranverso: dove un volto barbuto, potentemente modellato, è similissimo a quello che qui appare, dietro al vecchio che impugna esitante la lancia, figura pur essa assai jaqueriana. È troppo azzardato immaginare un Giacomo Jaquerio poco più che ventenne, che intorno al 1400, tornato da Ginevra in Piemonte, dipinge di questa *Crocifissione* il Cristo e qualche altra figura, lasciando eseguire il resto dell'affresco a qualche compagno? Ad anni più maturi, invece, le altre sue pitture di Fénis, con la larga collaborazione degli aiuti di bottega.

---

(1) Noemi Gabrielli, *L'arte nella Valle di Aosta, op. cit.*

(2) Clément Gardet, *Le Livre d'Heures du Duc Louis de Savoie*, Annecy, 1960.

(3) L. Mallè, *op. cit.* Vedi anchè, del Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, in « Storia del Piemonte », Torino, 1960.

(4) C. Bertea, *op. cit.*

I:N:RI:

Tavola V

CASTELLO DI FÉNIS

Bottega di Giacomo Jaquerio: *Madonna della Misericordia*
(Affresco della cappella)

Anche fra i critici che non pongono dubbi circa l'attività di Giacomo Jaquerio a Fénis, non v'è accordo a proposito dell'affresco della *Madonna della Misericordia* che occupa metà della parete a sinistra della finestra nella cappella del castello. Trascuriamo anzitutto, perchè insostenibile, la supposizione del Boson (1) che fra gli oranti accolti sotto il manto della Vergine si possano riconoscere persone della famiglia di Aimone di Challant, ricostruttore del castello: ipotesi che anticiperebbe di vari decenni questa pittura, la quale non è trecentesca. Veniamo piuttosto alla critica recente. La Gabrielli (v. commento della tavola IV), riconosciuta la paternità del Jaquerio alla *Crocifissione* e ai *Santi* della cappella, la nega alla *Madonna della Misericordia* perchè « pur rimanendo simile la tavolozza, mutato è il rapporto delle proporzioni delle figure nello spazio »; ammette tuttavia che il pittore o i pittori di essa « appartengono a una corrente gotica contemporanea ». Il Mallè invece, dopo aver notato che « elementi della *Vierge de Miséricorde* del nizzardo Mirailhet (per quella parte beninteso non rifatta dal Brea), del 1425 circa, passando per territorio ligure, trovano riflessi nella poco nota *Madonna di Misericordia* affrescata nella cappella del castello di Fénis », ritiene che questa sia stata dipinta dal Jaquerio verso il 1430. Aggiunge tuttavia, prudenzialmente: « Per essa e la sovrastante *Crocifissione*, propongo l'attribuzione al Jaquerio, guardinga però per le condizioni: larghi danni e rifacimenti per la prima; ridotta la seconda a una larva ma con lacerti d'alta qualità ». (2)

Per quanto s'abbia da tener conto dei danni e delle ridipinture dell'affresco, esitiamo a condividere le differenti opinioni dei due studiosi. Non vediamo cioè che cosa vi sia di non jaqueriano, in questa *Madonna*, circa « il rapporto delle proporzioni delle figure nello spazio », specie ripensando alla *Salita al Calvario* di S. Antonio di Ranverso, e — se si vuole — alla *Fontaine de Jouvence* del castello della Manta. Viceversa stentiamo ad ammettere che un pittore di fervido estro e vivacemente espressivo come il Jaquerio abbia potuto pigramente ripetere nei personaggi inginocchiati ai piedi della Vergine per tante volte quasi il medesimo volto, così scarsamente caratterizzato, plasticamente debole e spiritualmente atono; e non parliamo poi dell'eccessiva rigidezza della Madonna e della meschinità pittorica dei due angioletti che reggono il manto. Tuttavia in qualcuno degli oranti la nobiltà ed il nerbo dello stile del maestro sono ben presenti; ed è ciò che ci fa persuasi che il Jaquerio abbia dato il disegno dell'opera, forse dipinto qualche testa; ma che l'esecuzione della maggior parte dell'affresco sia stata lasciata agli aiuti di bottega.

---

(1) J. Boson, *op. cit.*

(2) L. Mallè, *op. cit.* Per essere esatti Jean Miralhet o Mirailhet nacque a Montpellier verso il 1394; a Nizza si trovava nel 1418. Per quanto riguarda il rifacimento del Brea, v. anche *Sele-Arte*, sett.-ott. 1952, e il catalogo della mostra « Primitifs de Nice et des écoles voisines », Nizza, 1960.

Tavola VI

CASTELLO DI FÉNIS

Giacomo Jaquerio: *S. Giovanni Battista - Arcangelo Michele*
(Cappella: particolare dell'affresco a destra della *Crocifissione*)

Le pitture della cappella ne coprono tre pareti. In quella centrale, dove si apre una finestra, sono dipinte a destra la *Crocifissione,* a sinistra la *Madonna della Misericordia,* e sopra a questa tre figure di *Apostoli.* La parete di destra è divisa in tre ordini di affreschi: in quello superiore S. Margherita e l'Annunciazione, entro tondini; nell'ordine mediano gli apostoli Paolo, Pietro, Giovanni, Andrea e Matteo, divisi da eleganti pinnacoli gotici; in quello inferiore un santo guerriero (forse S. Ottavio, martire torinese?), un altro santo non identificato, l'arcangelo Michele, S. Giovanni Battista, S. Giorgio, S. Pantaleone, divisi da colonne scannellate. La parete di sinistra reca in alto, in tondini, i busti di S. Maurizio e di una santa giovinetta; nella fascia centrale quattro apostoli, fra i quali S. Bartolomeo e S. Taddeo; in quella inferiore quattro santi, fra cui S. Caterina. La cappella, che originariamente doveva formare un ambiente raccolto, è adesso al fondo della maggior sala al primo piano.

Queste due figure — S. Giovanni Battista e l'arcangelo Michele — non sono soltanto fra le più belle dipinte a Fénis. Sono fra quelle che meglio sintetizzano l'arte jaqueriana con le sue eleganze e le sue secchezze, i suoi stilismi ed i suoi manierismi, il gusto della composizione e l'amore del particolare, il senso della verità colta nel mondo reale e quotidiano, e l'ansia dell'evasione verso il sogno, verso il simbolo e l'allegoria. Per di più esse sembrano voler raffrontare, in due immagini a diretto contatto e contrasto in breve spazio, i due diversi aspetti della pittura del Jaquerio: quello che col S. Giovanni si lega alla passionalità, alla gravità morale, talvolta alla rudezza ed alla drammaticità della *Salita al Calvario* e dei *Profeti* affrescati in S. Antonio di Ranverso, e quello che con l'arcangelo Michele si lega invece alle sofisticate raffinatezze formali ed al sottile problemismo psichico dei *Preus* e delle *Preuses* del castello della Manta. I due aspetti che hanno più volte lasciata perplessa la critica, dubbiosa se poter conciliare la violenza espressionistica della *Salita al Calvario,* la satirica spregiudicatezza della *Fontaine de Jouvence* alla Manta, l'icasticità naturalistica dei *Contadini con animali* della parete destra del presbiterio a Ranverso, con la dolcezza, la grazia, la delicatissima affettuosità della *Madonna in trono* dell'opposta parete, con le stilizzazioni addirittura mondane degli *Evangelisti* sulla volta della sagrestia di S. Antonio di Ranverso, e con l'estatica religiosità di alcune figure nel S. Pietro di Pianezza. Ma è un dualismo soltanto apparente, dialetticamente superato da una coerenza stilistica che dall'uno all'altro dei due opposti aspetti ci guida come un filo conduttore a quella che dovette essere, riflessa dalla sua arte, la più intima realtà sentimentale del grande pittore, giustamente definito dal Carità (1) un temperamento « sognante e malinconico, incline a stati contemplativi, espressi — in senso pittorico — con figure stanche e dolenti, di una eleganza raffinata di sapore romantico ». Per quanto riguarda questo San Giovanni, si veda la sua sorprendente affinità con quello della Manta, riconosciuto del Jaquerio dalla Griseri e pubblicato nel N. 129 di « Paragone ».

---

(1) R. Carità, *op. cit.*

Tavola VII

CASTELLO DI FÉNIS

Giacomo Jaquerio: *Due Santi*
(Cappella: particolare dell'affresco a destra della *Crocifissione*)

Come è detto nel commento della tavola VI, circa l'identità di questi due santi non si possono fare che supposizioni. Di santi guerrieri che hanno per attributi o simboli iconografici l'armatura e la spada ve n'è parecchi: per esempio, oltre S. Giorgio, S. Demetrio, S. Longino, S. Martino, S. Maurizio, S. Ottavio, S. Secondo, S. Vitale, S. Vittore, S. Caterina d'Alessandria, S. Pancrazio, S. Foca, ecc. Essendo Giacomo Jaquerio torinese, si potrebbe pensare ch'egli abbia desiderato rappresentare uno dei santi protettori di Torino, Ottavio, che fu soldato della legione tebana (1). L'altro santo s'appoggia al bastone pastorale, emblema vescovile, e tiene in mano un libro. Potrebbe dunque trattarsi di S. Anselmo, nato ad Aosta nel 1033, teologo sommo, che fu dottore della Chiesa, arcivescovo di Canterbury. Ma più che l'identificazione del personaggio interessa la pittura, ed in proposito giova riferire quanto scrisse mezzo secolo fa Charles Chauvet (2) sull'immagine del santo guerriero: « ...une figure vêtue d'une armure aux détails très précis, ayant été couverte d'une dorure dont le métal a été délavé par les pluies que l'absence du toit avait laissé pénétrer dans le château pendant longtemps abandonné à la ruine. Cette disparition laisse apercevoir l'esquisse première du dessinateur, les repentirs de son dessin et toute l'étude improvisée à laquelle il s'est livré au bout de son pinceau ». Evidentemente quando lo scrittore francese osservò con tanta attenzione questa figura, su di essa rimanevano, assai meglio percepibili di oggi, tracce di oro e argento; e il dipinto non appariva ancora come una specie di sinopia dell'originario affresco. L'osservazione dello Chauvet ci richiama, per analogia, ai *Prodi* raffigurati nella sala baronale del castello della Manta, che sempre più ci persuadiamo esser di mano del Jaquerio (3); i quali quando furono dipinti scintillavano anch'essi delle patine d'oro e d'argento gettati a profusione sulle loro armature (e si dice anzi che queste materie preziose siano state asportate dagli antichi proprietari prima di vendere il castello). Era una tecnica usata dalla pittura e dalla miniatura del tempo; ma ritrovarla sia negli affreschi di Fénis che in quelli della Manta, applicata a due figure in identico atteggiamento (il santo guerriero a Fénis ed Alessandro Magno alla Manta) non è senza significato nei riguardi dell'attribuzione degli uni e degli altri allo stesso pittore. Altra testimonianza jaqueriana la fluenza lineare, di straordinaria eleganza e tipicamente neogotica, dei contorni; e nello stesso tempo la fermezza — e, ove occorra, la solennità — dell'impianto formale.

---

(1) cfr. Elisa Ricci, *Mille santi nell'arte*, Milano, 1931.
(2) v. Boson, *op. cit.*
(3) v. Marziano Bernardi, *Tre monumenti pittorici del Piemonte antico*, Torino, 1957.

Tavola VIII

CASTELLO DI FÉNIS

Giacomo Jaquerio: *S. Caterina d'Alessandria*
(Cappella: particolare dell'affresco a sinistra della *Madonna*)

È la seconda figura fra i *Santi* rappresentati nella parte inferiore della parete affrescata a sinistra della *Madonna della Misericordia* nella cappella del castello; e va inclusa fra le più delicate dell'intero ciclo. La santa, bene intonandosi stilisticamente al gusto dell'arte « cortese » internazionale del tempo, ci appare più che come la vergine intrepida disputante coi sapienti dell'imperatore Massimino e poi così saldamente difesa dalla fede da mandar in pezzi col solo toccarlo lo strumento del supplizio, come una giovanissima e leggiadra dama. Il colore in gran parte perduto lascia appena percepire il modellato del bel corpo, ma se ne indovina ugualmente sotto la veste tesa le forme flessuose. Il volto, d'una deliziosa purezza nel suo ovale perfetto, con un'ombra tenuissima si salda allo stelo del collo, preziosamente cinto da un monile. Chiusa dal fine contorno la cui sottigliezza non contrasta coi valori di volume e di spazio, la fanciulla s'appoggia lievemente alla ruota del martirio, quasi con noncuranza signorile, e con gesto altrettanto grazioso regge con l'altra mano la spada e la palma simbolica. È un'immagine di suprema eleganza, perfetta nella sua aristocratica misura, che nel quadro della pittura piemontese all'inizio del Quattrocento trova il suo riscontro soltanto in alcune delle *Eroine* affrescate nella sala baronale del castello della Manta. Vorremmo anzi proporre all'attenzione di quanti indagano ancora sulla paternità di questo stupendo ciclo cavalleresco, la sorprendente somiglianza della S. Caterina di Fénis con l'eroina Tamiri, ultima a destra della sequenza dei *Preus* e delle *Preuses*; e fatto il confronto, controllarlo sul volto della Madonna in trono dipinta sulla parete sinistra del presbiterio di S. Antonio di Ranverso, e firmata, com'è noto, con le parole scoperte da Cesare Bertea nel 1914: « *(picta) fuit ista capella p(er) manu(m) Jacobi Jaqueri de Taurino* ». È lo stesso, identico gotico linearismo, la stessa levità chiaroscurale, la medesima idealizzazione formale, e per di più il medesimo modello femminile dal naso diritto e sottile, il soave occhio a mandorla, la bocca pura e gentile, persino lo stesso appena accennato inclinar del capo. Ci si pone allora la domanda se sia possibile, nell'àmbito della bottega, della scuola, della « corrente », un simile concorso di straordinarie affinità fra le opere di Fénis, di Ranverso, della Manta; e se non convenga coraggiosamente risolversi ad assegnare allo stesso artista — Giacomo Jaquerio — questi capolavori, rinunziando alla comoda dizione « anonimo pittore piemontese » per almeno due di essi. (1)

---

(1) Per un confronto diretto e non soltanto mnemonico, si vedano le tavole a colori (le uniche esistenti in così cospicuo formato che rende possibile l'esame dei particolari) in: Marziano Bernardi, *Tre monumenti pittorici del Piemonte antico*, Torino, 1957.

CASTELLO DI ISSOGNE

Tavola IX

CASTELLO DI ISSOGNE

Particolare del cortile con la fontana del melograno

Il cortile del castello d'Issogne, lietamente pittoresco per la vivace policromia degli stemmi nobiliari affrescati sui suoi muri e impreziosito dalla magnifica fontana con l'albero di melograno in ferro battuto, capolavoro dell'artigianato valdostano fra il Quattro e il Cinquecento, è uno dei più armoniosi esempi dell'architettura civile piemontese allo spirare del secolo XV. I vasti loggiati le cui ombre profonde sotto gli archi ribassati creano un elegante gioco chiaroscurale, di pieni e di vuoti, suggeriscono un senso di spazio che si dilata ritmicamente nelle nitide crociere in pietra delle finestre e trova poi la sua naturale dimensione nella luminosa apertura del cortile verso il giardino all'italiana, un tempo decorato di figure di saggi, di principi e guerrieri, di scene di caccia affrescate sul muro di cinta. Bellissimo motivo di decorazione che si potrebbe dire « funzionale » è dato dalle suddette crociere, definite dal Giovannoni — come ricorda Noemi Gabrielli nel suo libro su Issogne (1) — « la pietrificazione del telaio in legno della finestra medioevale », tipo di apertura che si ritiene originario della Francia meridionale, e che si trova già in alcuni edifici trecenteschi della Val d'Aosta. In proposito l'architetto Carlo Nigra, attento studioso dell'architettura medioevale piemontese, precisò che la finestra a croce apparve in Francia nel secolo XIII, in Val d'Aosta nel XIV, a forma rigida con il solo smusso a Nus, Introd, Montalto, Fénis, Verrès, con l'architrave di stile valdostano a Chambave, nel secolo XV ad Issogne e ad Oulx in Val di Susa con la scorniciatura e con il cappello a risvolto. Una vera fantasia araldica squillante di colori, blasoni, elmi, scudi, grifi, leoni, aquile, motti, chiusi fra candelabre, fregi, ornati vegetali, grottesche, si disfrena sulle pareti, corre lungo le cornici rivestendo pilastri e sottarchi, ricollegandosi nei vari elementi che la compongono — secondo la Gabrielli — « alla rinnovata arte lombarda del Quattrocento, dove ritroviamo gli stessi elementi trattati con lo stesso valore ornamentale in quelle pitture, sculture, miniature ». Ma non bisogna dimenticare l'influenza che sul pittore del cortile d'Issogne potè avere la miniatura francese; e basti in proposito citare il *Livre des Tournois*, di Renato d'Angiò, del quale il Porcher nel suo libro sulla miniatura francese (2) ha riprodotto il foglio col Re d'Armi che presenta al duca di Borbone appunto otto blasoni che potrebbero essere modelli di circa il 1460-'65 per gli stemmi di Issogne. « Miroir pour les enfants de Challant » doveva essere, come dice la scritta che l'accompagna, questa vivida decorazione; e sotto l'impresa di Margherita de La Chambre campeggiava l'affresco di « Ercole e Anteo », oggi molto deperito, ma che nei suoi avanzi ci riporta — sempre secondo la Gabrielli — « all'arte dell'Italia Centrale, tradotta dal Mantegna — attraverso la visione diretta delle opere di Paolo Uccello e di Donatello — nello stile padovano, che l'ignoto autore... conobbe probabilmente attraverso le incisioni »; un affresco che per la Brizio (3) « non s'allontana dai tipi diffusi nella regione subalpina tra la fine del 400 e il principio del 500, di cui sono conservati i migliori esemplari a Saluzzo ».

Delizioso ornamento del cortile è poi la fontana dalla vasca ottagonale in pietra, nel cui mezzo s'alza un albero di melograno in ferro battuto che getta acqua da quattro rami tronchi terminanti a testa di drago e mostra tra le foglie i frutti aperti, simbolo di prolificazione. Ancora vi si scorge qualche traccia di policromia (4), segno che l'albero doveva in origine esser dipinto coi suoi naturali colori. Nei conti dell'archivio Challant nel castello di Châtillon compaiono i nomi di due maestri fabbri, Pantaleone de Lalaz (o Lale) e Nicola Longet, che nel decennio tra la fine del Quattrocento ed il principio del Cinquecento lavorarono per Giorgio di Challant sia nella Collegiata di S. Orso ad Aosta, sia ad Issogne. Non è dunque troppo azzardato ascrivere ai due artefici la mirabile fontana, della quale nel 1911 fu eseguita una copia per l'Esposizione Regionale di Roma, poi depositata nei magazzini del Museo Civico di Torino, ed infine sistemata sulla piazza del Borgo e Castello Medioevale del Valentino a Torino. Furono valdostani i due valentissimi artigiani? Non v'è ragione di dubitarne: solo che si osservi con quanta finezza di gusto son lavorati vari ferri quattrocenteschi (serrature, picchiotti, sportelli, ecc.) esistenti in Val d'Aosta o da essa raccolti nel Museo Civico di Torino.

(1) N. Gabrielli, *Issogne*, *op. cit.*
(2) J. Porcher, *op. cit.*
(3) A. M. Brizio, *op. cit.*
(4) A. Pedrini, *Il ferro battuto*, *op. cit.*

Tavola X

CASTELLO DI ISSOGNE

Anonimo pittore piemontese: *Il corpo di guardia*
(Lunetta affrescata dell'atrio: particolare centrale)

Sette lunette corrispondenti agli archi dell'atrio d'ingresso del castello e del portico del cortile sono affrescate con le rappresentazioni d'un corpo di guardia i cui uomini d'arme giocano, bevono, rissano fra loro, e di alcune botteghe artigiane. Queste scene — nota la Gabrielli nel suo libro su Issogne varie volte citato — offrono un « altissimo interesse inquantochè sono l'unico documento di pittura noto, che riproduca la vita popolare ed artigiana del tempo, l'unico esempio di un tema che invece ha lasciato numerose figurazioni nelle miniature tre e quattrocentesche: nei taccuini *sanitatis* di soggetto medico conservati nelle biblioteche di Parigi, di Vienna e nella Casanatense di Roma ». La loro importanza iconografica esula dunque dall'àmbito della pittura piemontese per affermarsi in un ben più vasto raggio figurativo, anche se non si possa propriamente parlare di un « unicum » ove si pensi — per limitarci a un esempio famoso — al gruppo delle tessitrici e ricamatrici affrescato dal Cossa nei Mesi di Schifanoia a Ferrara (il Marzo), precedente d'un solo ventennio (secondo la datazione della Gabrielli per le pitture d'Issogne) questi affreschi valdostani. (1). Comunque il loro interesse documentario sui costumi del tempo « supera il loro valore artistico, e ad esso è dovuta la loro fama » (2). Ciò non toglie tuttavia che la vivezza della rappresentazione acuita dall'attento studio della qualità dei personaggi esattamente tipicizzati nei vari ambienti, la naturalezza delle composizioni, l'arguzia con cui sono definite alcune figure marginali che aggiungono carattere e persino umorismo alle divertenti scene, testimonino le doti non comuni del pittore, o dell'*équipe* pittorica che omogeneamente, con unità di gusto e di stile, condusse questi affreschi pervenutici in discreto stato di conservazione (tranne quello di sinistra dell'atrio), se pure qua e là ripassati di colore specie al tempo dei restauri dell'Avondo e fittamente graffiati da scritte incise con chiodi e punte, le quali non mancano talvolta d'una certa curiosità documentaria.

In questo « Corpo di guardia » dipinto nella lunetta a destra dell'atrio, dove appesi ad una rastrelliera si vedono arnesi diversi di guerra, balestre a martinetto, alabarde, lance, archibugi con un corno per la polvere e una bisaccia per i proiettili, elmi, corazze, una faretra, un tamburo, sono rappresentati seduti ad una lunga tavola alcuni uomini d'arme in compagnia d'una donna. A sinistra due di essi giocano a tric-trac; nel gruppo centrale due altri sono intenti a una partita di dama mentre un terzo appoggia una mano su un mazzo di carte e con l'altra regge un bicchiere guardando il suo compagno di fronte che tracanna vino, noncurante della donna che in faccia a lui lo vorrebbe trattenere indicandogli gli effetti delle troppo copiose libagioni: chè infatti nel gruppo di destra tre soldati s'accapigliano, minacciandosi con una daga e un pesante boccale di peltro. Nell'insieme la scena è vivace, accortamente equilibrata nella sua composizione. Chi la dipinse? Come già s'è detto, il Boson (3) parla di un pittore Pietro de Aymo che lavorò per Giorgio di Challant; ma anche altri pittori, di nome Pietro, De Collin, Stefano, sono ricordati nei conti per i lavori di Issogne dall'archivio Challant: vane sono dunque le supposizioni. Ad ogni modo — osserva la Brizio (4) che data queste lunette « del primo quarto del 500 » — si tratta d'una pittura che s'inquadra in modi locali. Già il Toesca (5) aveva notato rapporti di stile fra le figure delle lunette d'Issogne coi santi dipinti a mezzo busto nei sottarchi della chiesa di S. Orso; la Gabrielli le accosta anche alle figure degli intradossi della chiesa parrocchiale di Gignod (6), e le data fra il 1488 ed il 1495.

---

(1) Cfr. Paolo D'Ancona, *I Mesi di Schifanoia in Ferrara*, Milano, 1954; Alberto Neppi, *Francesco Del Cossa*, Milano, 1958.

(2) A. M. Brizio, *op. cit.*

(3) J. Boson, *Issogne, op. cit.*

(4) A. M. Brizio, *op. cit.*

(5) Pietro Toesca, *Aosta*, Roma, 1911.

(6) N. Gabrielli, *L'arte nella Valle di Aosta, op. cit.*

Tavola XI

CASTELLO DI ISSOGNE

Anonimo pittore piemontese: *Mercato degli erbaggi - Bottega dei commestibili*
(Lunette affrescate del portico: particolari della 2 a. e 5 a.)

Le sette lunette affrescate nell'atrio e nel porticato a pianterreno del castello rappresentano i seguenti soggetti: nell'atrio, a destra di chi entra, il *Corpo di guardia* (v. tavola precedente), a sinistra, *Uomini d'arme che giocano a carte* (affresco molto deperito); nel portico, subito entrandovi a sinistra, la *Bottega del fornaio e del beccaio,* e successivamente, sul muro a destra, il *Mercato delle frutta e degli erbaggi,* la *Bottega del sarto,* la *Bottega dello speziale,* quindi sulla parte di fondo la *Bottega dei commestibili.*

Il *Mercato delle frutta e degli erbaggi,* di cui diamo in questa tavola la riproduzione meno la parte all'estrema destra, è la figurazione più complessa e più affollata di personaggi. Nel fondo si vedono due botteghe che s'aprono su un porticato, sopra le porte delle quali sono appesi canestri, stacci, piatti, pantofole, scarpe, sandali, cinture; in primo piano grandi cesti di vimini contenenti erbaggi vari, ortaggi ammucchiati anche sul pavimento; e intorno alle tavole cariche di frutta d'ogni genere, erbivendole e fruttivendole che tenendo la conocchia in mano o infilata nella cintura, offrono la merce, discutono coi compratori che la vanno indicando e scegliendo, e coi loro gesti ed i loro atteggiamenti animano i quattro gruppi della composizione trattata con un acuto senso della verità visiva.

L'altra scena qui riprodotta quasi per intero rappresenta la *Bottega dei commestibili*: formaggi, salumi, grasce, burro, una lepre appesa ad un uncino, mazzi di corde, un orcio d'olio e due barili di vino; e presso il banco il mercante che pesa merce con una stadera e una cliente che gli addita il contenuto d'una zuppiera. Più in là, seduta in un angolo, una donna sta filando. Anche quest'ambiente con le persone che lo abitano è reso con veristica evidenza, con un gusto vivo della descrizione precisa e minuta; e benchè le qualità pittoriche dell'affresco non siano molto alte, il disegno appaia secco e duro, il colore un po' rozzo, ci si accorge d'essere in presenza d'uno schietto e non volgare sottoprodotto della grande arte realistica del tempo, curato con diligenza artigianale dall'ignoto maestro piemontese, forse valdostano.

Tavola XII

CASTELLO DI ISSOGNE

Anonimo pittore piemontese: *Bottega del sarto - Bottega dello speziale*
(Lunette affrescate del portico: la 3 a. intera, la 4 a. particolare)

La *Bottega del sarto* e la *Bottega dello speziale,* qui riprodotte la prima per intero e la seconda meno la parte a destra, sono le scene forse più interessanti, dal punto di vista documentario, affrescate nel portico d'Issogne. Quella della sartoria sembra divisa in due episodi: la vendita della stoffa e la confezione dei vestiti (1), ma l'uomo che misura la pezza di panno azzurro e l'altro che la regge durante l'operazione potrebbero anche essere due garzoni del maestro sarto intento a tagliare un abito mentre il suo aiutante seduto sul banco con le gambe incrociate sta lavorando d'ago. Appesi a una stanga sono indumenti vari, mantelli, calzoni, giubbetti, farsetti, dai quali, e dai cui colori, si desume chiaramente il modo di vestire della gente modesta fra la fine del Quattrocento ed il principio del Cinquecento; ed è curioso notare come si sia perpetuata nel tempo l'abitudine del sarto borghigiano di cucire seduto sulla tavola, nell'atteggiamento che ancor oggi si vede in certe botteguccce di provincia. Anche questa scena rievoca quindi un ambiente e un costume con un senso quasi affettuoso della vita quotidiana che converte la modestia dei mezzi pittorici in un eloquio familiarmente persuasivo.

Nella rappresentazione della farmacia le figure sono studiate con attenzione acutissima. Si veda con quanta verità è reso il volto dello speziale che scrivendo al banco una formula non si china sul foglio, ma piega un poco il capo da una parte e all'indietro col tipico gesto del presbite non munito d'occhiali. Due altri brani altrettanto realistici sono forniti dall'allievo farmacista che pesa sulla bilancetta un farmaco per la cliente la quale gli porge una moneta, e dal garzone gozzuto e cencioso (gozzo e cretinismo endemico erano in antico diffusissimi nella Val d'Aosta) che seduto nell'angolo destro della bottega pesta non si sa quali spezie in un mortaio. (A titolo di curiosità si può notare come le due figure dell'allievo e della cliente ai lati opposti del banco stranamente rammentino quelle della donna che vende la Particola e del mercante ebreo che l'acquista, nel primo episodio della Leggenda dell'Ostia consacrata, dipinta da Paolo Uccello fra il 1465 e il '68 per la confraternita del Corpus Domini di Urbino: ma nulla prova che il pittore di queste « botteghe » abbia visto nelle Marche il capolavoro del maestro toscano). I vasi farmaceutici disposti in duplice fila sulla scansia, con l'indicazione scritta del contenuto perfettamente leggibile accrescono il valore documentario del dipinto, che in proposito fu già oggetto di speciale studio (2). Ma dall'insieme dell'affresco risulta quanto varia fosse nelle età passate la merce in vendita nella bottega dello speziale: dai medicamenti, olii, sciroppi, erbe aromatiche, allo zucchero, ai confetti, alla frutta secca e candita; ed in questa, poi, sono ben visibili appesi sull'alto della scansia ceri, candele, spugne, giocattoli, persino degli ex voto in foggia di mano, di piede, di gamba, una figuretta di bimba orante, un piccolo cavallo sellato. Entrambe le « botteghe » sono fittamente coperte da lunghe iscrizioni in varie lingue, lasciate dagli abitatori del castello, dagli ospiti, dai visitatori. Il restauratore le ha rispettate. E infatti anch'esse sono testimonianze.

---

(1) N. Gabrielli, *Issogne, op. cit.* (anche per la bibliografia relativa a queste « botteghe »).

(2) C. Carbonelli, *Farmacie e farmacisti in Italia nel secolo XVI,* Roma, 1912; e *Commenti sopra alcune miniature italiane a soggetto medico,* Roma, 1918.

Tavola XIII

CASTELLO DI ISSOGNE

Ignoto pittore della fine del Quattrocento: *Dormitio Virginis*
(Affresco della cappella)

Trascurando l'attribuzione del Boson (1), non basata su alcun preciso documento, di questa bella *Dormitio Virginis* o « Morte della Madonna » al già ricordato Pietro de Aymo, riportiamo alcuni giudizi dal varie volte citato libro su Issogne della Gabrielli: « La *Dormitio Virginis* ha molto sofferto per il passato e poche sono le parti conservate intatte: il viso della Madonna e di qualche apostolo, le mani, il contorno dei panneggi e lo schema compositivo; tuttavia essa ancora oggi ci attrae per l'impostazione grandiosa della composizione. Grandiosità data dalla disposizione della scena su di un piano leggermente trasverso, dalla abolizione dei particolari, dall'importanza che assume lo spazio, attorno al letto in cui si concentra l'interesse, inteso come ingrandimento delle figure, ma che non tocca le figure stesse. Per la prima volta ad Issogne troviamo nella *Dormitio* la piena impostazione di consistenza spaziale, anche se non si trasmette alle figure, ma che tuttavia è chiara nei piani del pavimento e nello stacco fra la parte destra e la tenda del letto, e nel carattere ormai volumetrico del gradino e del secchiello ». La Gabrielli sottolinea la qualità del colore originario risparmiato dai restauri antichi, ch'è vivo, acceso, quasi stridente, l'incisione delle forme e dei profili, che infonde alle figure un senso di forze contrastanti, « caratteri che ricollegano la nostra *Dormitio*... allo stile delle pitture svizzere, di cui rimangono molti esempi nei musei di Zurigo e di Basilea, per quanto le figure siano ad Issogne più composte negli atteggiamenti e senza contorsione nei lineamenti dei volti ». Precisa poi che la scena, « inconsueta nell'arte italiana, comune in quella borgognona fiamminga tedesca, presenta nello stile dal disegno largo e pesante i caratteri comuni alla Svizzera occidentale e al Basso Reno ». Tuttavia in pitture analoghe che si trovano a Zurigo, Berlino, Darmstadt, Lubecca, Lione, le figure sono più ammassate e drammatizzate e l'ambiente sovrabbonda di particolari e di ornati; mentre nella *Dormitio* d'Issogne è chiara l'influenza italiana nella semplificazione e nel senso prospettico della composizione. Tenuto conto del confluire nell'arte valdostana di apporti sia delle correnti svizzere, sia delle correnti italiane, la Gabrielli ritiene di non dover escludere l'opera di un pittore locale, « tanto più che nelle sculture lignee della stessa Val d'Aosta si riscontrano caratteri analoghi nella tecnica, nei contorni dei visi quadrati, rozzi... carattere di durezza e di legnosità che si è già affermato nella *Deposizione* di Gignod, anteriore alla *Dormitio* ».

Vedremo nel commento della tavola seguente che la Gabrielli assegna a due differenti pittori gli affreschi della cappella: ad uno questa *Dormitio Virginis*, a un altro i *Dottori* dipinti nelle vele della volta, e i medaglioni e i santi a figura intera delle pareti; ed in ciò si discosta dalla Brizio (2), la quale parla di un solo « autore » degli affreschi rappresentanti i *Dottori*, le figure di santi nei sott'archi e la *Morte della Vergine*: « Il loro autore è più acuto, più fine ed elegante di tutti gli altri che hanno lavorato nel castello... il suo stile mostra caratteri più transalpini, che richiamano la scuola borgognona ». Circa la datazione i due punti di vista pressochè collimano: in quanto la Brizio dice il pittore della cappella « lievemente anteriore » agli altri frescanti d'Issogne, tra i quali quello dei due oratorii « operante sul principio del 500 »; e la Gabrielli pone l'esecuzione della *Dormitio Virginis* » fra l'ottavo e il nono decennio » del Quattrocento.

Concludendo: l'ipotesi che l'affresco sia dovuto a pittore locale, valdostano o più latamente piemontese, è bilanciata dall'ipotesi che l'autore sia artista transalpino.

---

(1) J. Boson, *Issogne, op. cit.*

(2) A. M. Brizio, *op. cit.*

Tavola XIV

CASTELLO DI ISSOGNE

Ignoto pittore della fine del Quattrocento: *S. Agostino - S. Lucia*
(Particolari degli affreschi della cappella)

In questa tavola sono riprodotti due particolari degli affreschi della cappella d'Issogne: *S. Agostino,* uno dei quattro Dottori della Chiesa rappresentati nelle vele della volta della quarta campata; e a mezza figura *S. Lucia* ch'è invece dipinta a figura intera sulla parete destra, su un fondo di paesaggio dove si scorge un castello, e presenta i simboli del martirio: gli occhi offerti su un piatto d'argento, e la consueta palma. Quest'ultima pittura è assai restaurata. Già s'è ricordato il giudizio della Brizio sul pittore di queste figure, « più acuto, più fine ed elegante di tutti gli altri che hanno lavorato nel castello ». Si tratta infatti di un artista tecnicamente esperto e colto, ancora lievemente intriso del gusto gotico internazionale, conoscitore della pittura provenzale e borgognona, e che forse vide quella di Nicolas Froment, e l'opera dei miniaturisti della corte di Aix. Anche il castello profilato sul fondo della *S. Lucia* somiglia assai di più un castello francese, tipo quelli delle « Très Riches Heures du Duc de Berry » e del trittico del Froment agli Uffizi, che non un castello italiano. È pur vero che, malgrado il divario degli anni, non siamo troppo lontani dal mondo figurativo del Jaquerio (i Quattro Evangelisti della volta della sagrestia a S. Antonio di Ranverso); ma ciò se mai conferma il confluire di correnti cisalpine e transalpine nel delicato pittore di Issogne, già attento alla conquista rinascimentale dello spazio, qui accennata dai piani del terreno, trattato però nei particolari con minuzia da miniatore. Che il pittore dei Quattro Dottori (il quale non è da considerare locale, cioè valdostano) sia il medesimo delle figure dei Santi della cappella, non v'è dubbio: basti osservare l'esecuzione delle mani, l'identità del segno degli archi ciliari; e sembra accettabile la tesi della Gabrielli, che lo disgiunge dal pittore della *Dormitio Virginis,* contrariamente a quanto lascia intendere la Brizio (1). Elegantissima è poi la decorazione della volta, coi costoloni ornati da girali, nastri, motivi floreali, e con nella chiave lo stemma di Challant sostenuto da tre angeli e chiuso da un rosone policromo di frutta e fogliami.

Riportiamo dal citato libro su Issogne della Gabrielli alcuni giudizi interessanti. « Qui la linea diventa più sottile elegante ondulata, direi anzi, modulata in ritmi di raffinata grazia, che bene si accorda con il colore fluido delicato trasparente. Il loro autore, che a mio parere dipinse anche i medaglioni e i santi a figura intera sulle pareti della stessa cappella, e che ha la stessa lievità di segno usata dallo Spanzotti nel trittico della Sabauda, dimostra di aver conosciuto la tecnica del miniare, nella delicatezza dell'impasto dei colori morbidi e vellutati, nell'accurato studio dei particolari, ancora sensibilmente gotico nel lieve modellato dei volti e delle mani affusolate... Le figure di santi dipinte a grandezza naturale su di un fondo paesistico entro un'incorniciatura gotica derivano nell'impostazione dai più antichi affreschi jaqueriani, nello stile dall'arte lombarda penetrata in Piemonte attraverso a Cristoforo Moretti, Pietro da Velate e a Macrino d'Alba, si ricollegano al più secco maestro di Gignod, ed hanno somiglianze con il maestro del trittico scomposto fra l'Accademia Albertina di Torino e la Pinacoteca di Brera ed attribuito in passato a torto a Defendente, del quale più di un elemento è presente nell'incorniciatura dei medaglioni centralizzati prospettici; lo spazio è inteso in senso foppesco. È probabile che il maestro delle vele appartenesse alla corrente piemontese lombarda, anche se nello studio dei particolari, nella squisita eleganza del disegno dimostri di avere assimilato elementi di arte fiamminga... ». La Gabrielli pone queste pitture fra l'ottavo e il nono decennio del Quattrocento.

---

(1) N. Gabrielli, *Issogne, op. cit.;* A. M. Brizio, *op. cit.*

Tavola XV

CASTELLO DI ISSOGNE

Pittore valdostano (?) della fine del Quattrocento: *Martirio di S. Caterina*
(Particolare centrale d'affresco nell'oratorio al 1° piano)

Attiguo all'appartamento di Margherita de La Chambre al primo piano è un oratorio interamente affrescato con pitture rappresentanti l'*Assunzione della Madonna*, il *Martirio di S. Margherita* (evidente riferimento al nome della castellana), il *Martirio di S. Caterina*, di cui qui si riproduce la parte centrale. Quest'oratorio corrisponde planimetricamente a un altro, al secondo piano, attiguo all'appartamento che per tradizione fu di Giorgio di Challant, affrescato con scene della passione di Gesù, la *Crocifissione*, la *Pietà*, la *Deposizione nel sepolcro*. Secondo la Brizio gli affreschi d'entrambi gli oratorii son dovuti a un medesimo artista operante sul principio del Cinquecento: « La maniera, alquanto grossolana, possiede tuttavia un'ingenua efficacia e chiarezza di narrazione. Qualche richiamo all'arte svizzera si avverte nei fondi e nel taglio delle forme » (1); ed è perciò che avanziamo l'ipotesi che si tratti di un pittore valdostano, a contatto con la cultura figurativa svizzera, della cerchia di quegli artisti che lavorarono per Giorgio di Challant sia alla Collegiata e al Priorato di S. Orso ad Aosta, sia al castello d'Issogne sul finir del Quattrocento e ai primissimi del Cinquecento. Per la Gabrielli, invece, le pitture dei due oratorii sono di due diversi autori (2): quelle dell'oratorio al primo piano « come si presentano oggi dopo i rifacimenti, non sembrano di qualità notevole »; quelle dell'oratorio al secondo piano sono a suo giudizio di ben altro valore stilistico, e particolarmente la *Pietà*, meno alterata dai pesanti restauri, è « una delle opere più alte della pittura piemontese del Quattrocento ». Molte osservazioni interessanti fa poi la Gabrielli circa gli affreschi dell'oratorio di Margherita de La Chambre: influenze toscane nel senso dello spazio e nell'ariosità dei paesaggi; affinità con l'arte giovanile di Gandolfino d'Asti e coi modi più induriti di Martin Barret, il pittore probabilmente svizzero della tavola con *S. Maddalena e S. Margherita* della parrocchiale d'Ayas (3); risonanze della tradizione di Giacomo Jaquerio, ecc.; e poichè nelle pitture dell'oratorio di Giorgio di Challant essa nota al contrario lo schema della *Pietà* di Cosmè Tura, espliciti richiami iconografici e stilistici alla pittura ferrarese del Quattrocento, « la quale attinge, assimilandoli *de visu* — come ebbero modo di fare i piemontesi — alcuni elementi della pittura fiamminga, come fece Vicino da Ferrara, a cui pare abbia direttamente guardato l'ignoto autore del nostro oratorio », ma soprattutto un'eleganza, una delicatezza e morbidezza assenti dagli affreschi dell'altro oratorio, conclude escludendo che i due oratorii possano esser stati affrescati dallo stesso maestro.

A parte il fatto che lo schema della *Pietà* del secondo oratorio può essere avvicinato ancor più che a un modello ferrarese a quello che il nizzardo Ludovico Brea derivò dal celebre esempio avignonese, non riusciamo a scorgere — concordi con la Brizio — differenza di modi pittorici fra gli affreschi dell'uno e dell'altro oratorio. Il disegno dei volti e delle mani, i particolari iconografici degli angeli dell'*Assunzione della Madonna* e della *Crocifissione*, la rappresentazione del paesaggio (specie degli alberi e dei profili montuosi), i panneggi le cui pieghe sembrano spezzarsi a contatto col suolo, sono assolutamente identici nelle figurazioni d'entrambi gli oratori; e le poche diversità visibili nelle varie composizioni sono, se mai, da ascrivere all'intervento di qualche aiuto. Si tratta dunque d'un maestro dai mezzi espressivi assai limitati, ma di fresca e ingenua fantasia che sa dar vita ad un racconto semplice, d'una spontaneità popolare. Ne fa fede questo fiabesco *Martirio* con gli strumenti del supplizio infranti dalla fede della santa imperterrita, i soldati e il carnefice uccisi dalla pioggia di sassi infocati, gli angeli che impugnano le spade, un barbuto re di Francia che fra un gruppo di gentiluomini contempla la scena. Quale re di Francia? Forse Luigi XI, che fu padrino di Luigi di Challant, marito di Margherita de La Chambre? Così ama supporre la Gabrielli, anche se la medaglia del Laurana lo rappresenta sbarbato; e assegna le pitture di questo oratorio agli anni intorno al 1490.

---

(1) A. M. Brizio, *op. cit.*

(2) N. Gabrielli, *Issogne, op. cit.*

(3) V. Viale, *Catalogo della Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte, op. cit.*

Tavola XVI

CASTELLO DI ISSOGNE

Pittore valdostano (?) della fine del Quattrocento: *Deposizione nel sepolcro*
(Affresco nell'oratorio al 2° piano)

« Pitture di altissima qualità » ha definito la Gabrielli, replicatamente, gli affreschi dell'oratorio al 2° piano, attiguo all'appartamento per tradizione assegnato a Giorgio di Challant, « eseguite da un maestro che vide la bella più allungata e legnosa Deposizione di Gignod »: cioè la *Crocifissione*, la *Pietà*, e la *Deposizione nel sepolcro* qui riprodotta; e per esse ha insistito sulla « influenza ferrarese... penetrata in Piemonte nella seconda metà del Quattrocento in seguito all'immigrazione ebraica » (1). Inoltre, come s'è visto nel commento della tavola precedente, ha stilisticamente differenziato questi dipinti da quelli dell'oratorio al 1° piano (da lei giudicati « non di qualità notevole »), contrastando, nell'attribuzione a due diversi pittori, con l'opinione della Brizio. Che i tre affreschi dell'oratorio di Giorgio di Challant siano della stessa mano non v'è dubbio: l'accertano l'identità somatica delle figure, il loro simmetrico collocarsi nello schema della composizione, la ripetizione del modulo dei panneggi, lo spazio prospettico dato ai paesaggi di sfondo. Ma questi caratteri, già l'abbiam detto (v. commento precedente), li ritroviamo pressochè uguali negli affreschi dell'oratorio al 1° piano: nei quali — similmente a quelli del 2° piano — il colore disteso con scarse modulazioni tonali riempie il contorno del disegno, diligentemente, a stacchi senza vibrazioni di luce, con un effetto cromatico da miniatura un po' rozza; ed i particolari paesistici, poi, ricorrono identici dagli uni agli altri. Ci sembra perciò che abbia visto giusto, e acutamente, il Mallè notando negli affreschi dei due oratorii « un timbro crudo e plebeo, qualità quasi rozza che tocca qualche momento più fine; opera di maestri alpini, svegli a versatile assimilazione ma portati a punte di caricatura, ad espressive ed aspre abbreviazioni, a storture formali, mentre d'altro lato il paesaggio si apre sommario ma amichevole. Da quella che fu definita strettamente arte « franco-aostana » si è lontani. Gli episodi marginali nella vallata che permettono di non spezzare il filo con la vecchia corrente veramente locale, sono più incolti e non mutano il quadro. Comunque ad Issogne, le nuove deduzioni nordiche, di aggressività montanara, non mossero come forze irraggianti, lievitanti una pittura ormai fioca, perchè già condotte su un piano di dialetto per quanto personale. Ed esse giunsero quando l'ambiente spanzottiano doveva aver già conosciuto altri fatti » (2).

Ma a proposito dello Spanzotti converrà rammentare che quando i due oratorii venivan dipinti dall'ignoto maestro di Issogne intorno al 1490 (probabilmente qualche anno dopo piuttosto che prima), eran conosciute certo ed ammirate nella Valle le *Storie di Gesù* proprio allora narrate da Martino Spanzotti sulla parete della chiesa del convento di S. Bernardino ad Ivrea; ed un riflesso della gravità morale e dell'austera religiosità spanzottiana, non rintracciabile invece ad Issogne nelle pitture della cappella (che pure il Mallè accomuna a quelle degli oratorii), ci par di scorgere sui volti rudi e barbuti d'alcuni apostoli che estatici contemplano l'*Assunzione della Madonna* rappresentata nell'oratorio di Margherita de La Chambre: e si direbbe che il suo pittore abbia addirittura ricalcato graficamente il panneggiare dello Spanzotti ad Ivrea. Perchè complicare il gioco delle interferenze, gli echeggiamenti dei linguaggi, quando il modello era tanto vicino, e per di più nostrano anche nella familiare intimità sentimentale?

---

(1) N. Gabrielli, *L'arte nella Valle d'Aosta, op. cit.*, e *Issogne, op. cit.*

(2) L. Mallè, *Elementi di cultura francese*, ecc., *op. cit.*

Tavola XVII

CASTELLO DI ISSOGNE

Ignoto pittore fra il Quattro e il Cinquecento: *Paesaggio con cacciatori*
(Particolare della decorazione affrescata nella sala baronale)

La sala baronale o sala « di Giustizia » al pianterreno del castello è un vastissimo ambiente dal soffitto a cassettoni formati da travi riccamente ornate a girali, motivi geometrici, stemmi, medaglioni con busti maschili e femminili, fornito d'un grande camino sulla cui cappa è sontuosamente dipinto lo stemma di Giorgio di Challant. Lungo le pareti corre un finto loggiato composto superiormente da un fregio diviso in cinque riquadri nei quali son rappresentati combattimenti di mostri e di centauri, pittoreschi cortei, scene varie di giochi e di magie; e inferiormente da un parapetto che regge colonne dipinte imitanti il marmo ed il cristallo alternate con drappi di preziose stoffe pur esse dipinte. Fra le colonne e i drappi si aprono ininterrottamente vaste prospettive paesistiche, prati, boschi, colline, montagne, fiumi, laghi, borghi, città, castelli, animate da scene di caccia alle folaghe, al cervo, all'orso, che nel loro insieme pervenutoci pressochè intatto costituiscono — ha affermato la Gabrielli nel suo libro su Issogne — « una delle più originali decorazioni profane che si conoscano... una preziosa armonia di linee e di colori, documento del gusto raffinato del suo ignoto ideatore, che fa di questa sala un capolavoro della decorazione della fine del Quattrocento ». Sulla parete di contro a quella del camino è rappresentato un curioso *Giudizio di Paride*, la cui iconografia è di derivazione « svizzera tedesca, mentre in tutte le altre scene predomina l'influenza dell'arte italiana commista con quella locale ». (1).

Chi fu il frescante di questa interessantissima sala? Un artista valdostano? o più genericamente piemontese? o più genericamente ancora dell'Alta Italia? E quando la dipinse? La Brizio, come già s'è detto, parla di « maturo 500 »; la Gabrielli ora della « fine del Quattrocento », ora di un tempo compreso « fra l'ultimo decennio del secolo XV e il primo decennio del XVI ». Quanto al gusto ed alla cultura di questo pittore è da tener conto di quel che scrisse la Gabrielli circa certi « rapporti di derivazione dalle pitture ferraresi del palazzo di Schifanoia » relativi al fregio della sala valdostana; mentre « altri addentellati sia pure secondari si riscontrano » fra i paesaggi che s'aprono oltre il finto loggiato ed « elementi ricorrenti nell'arte ferrarese »; di più le colonne di cristallo di questo loggiato si trovano anche « nelle pale di Francesco del Cossa e di Ercole de' Roberti ». Forse l'analogia è un po' forzata; ad ogni modo è certo che si tratta di un tipo di decorazione inconsueta nella pittura piemontese del tempo e, come notò il Mallè, « più intinta di cultura padovano-ferrarese » (2). D'altra parte se noi osserviamo i particolari dei fantasiosi paesaggi, specie gli alberi, i turriti castelli, i profili dei monti lontani a pan di zucchero, troviamo sorprendenti punti di contatto con gli affreschi dei due oratorii. Non sarebbe perciò troppo azzardata l'ipotesi che il pittore di questi — un pittore valdostano — sia il medesimo degli affreschi della sala baronale, reduce da un viaggio nei centri artistici dell'Alta Italia.

---

(1) N. Gabrielli, *Issogne, op. cit.*

(2) L. Mallè, *Elementi di cultura francese*, ecc., *op. cit.*

CASTELLO DEL VALENTINO

Tavola XVIII

CASTELLO DEL VALENTINO

Carlo e Amedeo di Castellamonte: *La facciata di ponente*
(Particolare del cortile d'onore)

Per le origini e le vicende costruttive del castello rimandiamo il lettore alla introduzione. Osservando questo particolare della facciata e del cortile verso ponente, cioè verso Torino, va ricordato che l'ala la quale si stacca dal padiglione e fiancheggia il cortile è — come quella che le sta di faccia — tarda costruzione del progetto Ferri e Tonta (1858) che trasformò in gallerie i primitivi porticati a terrazze che congiungevano il corpo centrale del castello ai due padiglioni antistanti, dell'estremità del cortile. Questa modificazione compiuta in base ad una fantasiosa stampa del *Theatrum Sabaudiæ* (v. introduzione) fu un grave errore perchè, come osservò il Brinckmann (1), i quattro padiglioni perdettero il loro carattere di autonomia e risultarono abbassati; per di più il cortile acquistò un aspetto « francese » che prima non aveva. Il bellissimo slancio dei padiglioni è visibile nel quadro dipinto da Bernardo Bellotto nel 1745, *Veduta dell'antico ponte sul Po a Torino* (Galleria Sabauda, Torino), ed anche in varie stampe della prima metà dell'Ottocento (2). Nella facciata si noti che il secondo piano (terzo fuori terra) è finto, vale a dire impostato come elemento non funzionale sul margine inferiore del grande spiovente del tetto, sì che le finestre si aprono nel sottotetto, e fra l'una e l'altra si scorgono gli sfoghi per l'acqua piovana. Questo finto secondo piano fu costruito verso il 1660, unitamente al frontone e alle grosse colonne binate sovrastate dalle quattro statue allegoriche, quando Madama Reale Cristina di Francia, da quarant'anni duchessa sabauda, volle velare il ricordo « francese » dell'enorme tetto a due falde per far risaltare maggiormente il carattere a blocco del palazzo italiano (Brinckmann). Ciò non fu invece fatto sulla facciata opposta, verso il Po, del corpo centrale, perchè di molto maggiore altezza. Sul frontone Madama Reale, sotto lo stemma che campeggia fra i gigli, fece collocare la solenne epigrafe compilata dal conte Tesauro, a compimento della sua trentennale attività costruttiva al Valentino: epigrafe sostituita dal generale Jourdan nel 1801 da una scritta di tono rivoluzionario, ma ripristinata due anni dopo (v. introduzione). Dalla pianta del castello delineata intorno al 1648, ritrovata e pubblicata da Luca Beltrami nel 1888, risulta che l'atrio a pianterreno era aperto verso la prospettiva del fiume e della collina: ciò che « permetteva una libera visuale nel grande vestibolo sorretto da colonne e veniva conservata così un'idea del Palladio che troviamo in diverse variazioni dei suoi progetti di ville e che caratterizzava forse la costruzione di Emanuele Filiberto » (Brickmann). Come è chiarito infatti nell'introduzione, non è improbabile che venuto in possesso dell'edificio ch'era appartenuto a Melchiorre Borgarello ed a Renato di Birago, il Duca di Savoia si rivolgesse al Palladio per un progetto, sia pure di massima, di ricostruzione; e potrebbe riferirsi a tale richiesta la frase « all'hora che da Lei fui chiamato in Piemonte » con la quale il grande architetto veneto accompagnò la dedica ad Emanuele Filiberto, nel 1570, del terzo volume della sua opera *I quattro libri dell'Architettura.*

---

(1) *Il Castello del Valentino,* a cura di Marziano Bernardi. Scritti di F. Cognasso, M. Bernardi, A. E. Brinckmann, A. M. Brizio, V. Viale, *op. cit.*

(2) Alcune di queste incisioni sono riprodotte nel volume qui sopra citato.

Tavola XIX

CASTELLO DEL VALENTINO

Isidoro Bianchi: *Ricevimento di Carlo VIII a Torino*
(Affresco del salone centrale)

È una delle scene affrescate nel grande salone centrale del castello per celebrare episodi della storia sabauda con particolare riferimento a vicende francesi; ed è, iconograficamente, la più interessante, perchè essendo stata eseguita nel quarto decennio del Seicento, ci mostra l'aspetto d'allora del « Castello » torinese, detto poi « Palazzo Madama », con le torri romane ancora in vista, le medesime che fra il 1718 e il 1721 scomparvero quasi per intero nella facciata costruita da Filippo Juvarra. Il dipinto rappresenta infatti il ricevimento di Carlo VIII a Torino, sulla piazza davanti al « Castello », da parte del piccolo duca Carlo Giovanni (morto appena due anni dopo) e della duchessa reggente Bianca di Monferrato, il 5 settembre 1494, all'inizio della spedizione del re francese in Italia. Veramente il sovrano fu accolto con grande sfarzo dalla reggente e dal duchino, entrambi a cavallo, a Porta Segusina (1); ma non è inverosimile (a meno che la scena si riferisca alla partenza del re il giorno appresso) che l'offerta dei doni sia avvenuta dinanzi al « Castello », dove il monarca prese stanza. Fra i doni presentati dal piccolo Carlo v'era un destriero nominato *Savoye* che « estoit noir, et n'avoit qu'un œil, et estoit moyen cheval de bonne grandeur », sul quale Carlo VIII entrò in Firenze, in Roma, in Napoli e combattè a Fornovo.

Secondo il Vico (2) questi affreschi celebrativi sarebbero stati eseguiti per ordine di Carlo Emanuele I, precedentemente dunque ai grandi lavori intrapresi da Madama Reale dopo il 1630, ed egli stesso ne avrebbe suggerito i temi. Il Vico inoltre, movendo dal monogramma che si vede sulla bisaccia a tracolla del fanciullo in primo piano a sinistra — una « N » ed una « S » con nel mezzo una specie di croce — del *Ricevimento di Carlo VIII,* assegnò gli affreschi stessi al pittore Sacchi di Casale; attribuzione senza fondamento, come già aveva notato il Verzone (3) dando però come « ignota » la paternità di queste pitture. (Per di più il Sacchi si chiamava Carlo Orazio, e la « N » non si spiegherebbe). Cade anche l'ipotesi dell'esecuzione al tempo di Carlo Emanuele I — seguìta dal Telluccini (4) — in quanto i primi pagamenti ad artisti operosi nella fabbrica del Valentino risalgono al 1633 (e Carlo Emanuele I morì nel 1630) e si riferiscono a Isidoro Bianchi, nativo di Campione, ed ai suoi figli Francesco e Pompeo (5). Isidoro fin dal 1617-'20 lavorava per la Corte sabauda, dal 1631 era « pittore ordinario » di Vittorio Amedeo I, ed è ben naturale che a lui fosse affidata intorno al 1633 la decorazione pittorica del salone — la prima degli ambienti del Valentino — forse con la collaborazione dei figli negli ovali con figurazioni mitologiche al di sopra del cornicione (6). La Brizio, che per il confronto con gli affreschi eseguiti dal Bianchi nel castello di Rivoli fra il 1623 ed il '28, non ha esitato ad attribuirgli questi, assai deperiti ed alterati, del Valentino, contrasta con l'opinione del Vico e del Verzone che la finta architettura che delimita gli scomparti sia stata aggiunta posteriormente alle composizioni affrescate: « Osservando accuratamente gli affreschi, non si rileva affatto una frattura e discontinuità d'intonaco fra inquadratura architettonica e scena. Ed anche a prescindere da questi dati materiali, l'unità del punto di vista prospettico e l'identità di stile e gamma cromatica fra le due parti induce a crederle contemporanee, opera entrambe del Bianchi », condotta non molto tempo dopo gli affreschi di Rivoli.

---

(1) Francesco Cognasso, *Storia di Torino,* Milano, 1959.
(2) G. Vico, *op. cit.*
(3) Paolo Verzone, *Il Real Castello del Valentino,* in rivista « Torino », marzo e agosto 1942.
(4) Augusto Telluccini, *Il Palazzo Madama di Torino,* Torino, 1928.
(5) A. Baudi di Vesme, *op. cit.*
(6) A. M. Brizio, *Le pitture* in *Il Castello del Valentino, op. cit.*

Tavola XX

CASTELLO DEL VALENTINO

Isidoro, Francesco e Pompeo Bianchi: *Allegoria dell'Autunno*
(Particolare della decorazione nella Stanza dello Zodiaco)

Dell'appartamento verso Moncalieri nel castello del Valentino la Stanza dei Pianeti o dello Zodiaco è la terza verso il Po, e la sua decorazione di stucchi e di pitture è opera di Isidoro Bianchi e dei suoi figli Francesco e Pompeo. Avverte il Viale (1) che l'invenzione decorativa di questa sala, « dotta e garbata insieme, deve essere dovuta ancora una volta alla fertile ed estrosa mente ed alla devota galanteria di Filippo d'Agliè (il noto Filindo il Costante, accademico solingo, autore di *Le delitie della Vigna di Madama Reale*) », che del cuore di Cristina di Francia tenne ambo le chiavi, e come ministro e come amico. La sua concezione fu qui interpretata con sicuro gusto di composizione, sciolteza e vivacità di ornati, ammirevole maestria; e benchè il soffitto sia stato « mal ripreso negli ori e nelle campiture, mal ritoccato negli affreschi, restaurato forse in alcune figure a stucco », sì da aver perduto « il risalto originario » (ed a proposito delle dorature dei soffitti del Valentino si pensi che il doratore luganese Casasopra riceveva fra il 1633 e il 1635 l'ingentissima somma di lire 4942,5), esso resta tuttavia fra quelli che nel castello « meglio mostrano il carattere unitario dell'esecuzione, e consentono di renderci conto delle peculiari qualità e del valore di Isidoro Bianchi e dei suoi figli ».

In questa specie di « volta celeste » il primo giro di costellazioni è effigiato a stucco nel largo fregio che corre al sommo delle quattro pareti. Sopra il fregio, disturbato nella sua unità stilistica da ritratti sabaudi ottocenteschi dipinti fra i rilievi, corre un altro giro di costellazioni stuccate interrotto agli angoli dagli ovali affrescati con le *Quattro Stagioni*. Più in alto ancora le figurazioni pittoriche dell'*Aurora*, del *Giorno*, del *Tramonto* e della *Notte*, e quattro grandi bassorilievi a stucco rappresentanti costellazioni maggiori. Nell'ultimo giro si completa con simboli non più umani ed animali, ma astratti l'Almagesto Tolemaico con le sue 48 costellazioni che idealmente, secondo la concezione dell'arcade poeta, convergono al pannello centrale « dipinto con la gloria di Eridanus, costellazione e fiume, e quindi astro benefico e propiziatore e insieme vitale fecondatore della terra e del regno pedemontano. Ben conveniva a questo re delle stelle e delle acque la stupenda cornice a otto vistose ghirlande di fiori e di frutta, che quattro putti addossati ad eleganti cartelle figurano di sostenere a corona! » (Viale).

Il particolare pittorico che qui riproduciamo rappresenta, sopra l'Idra e il Drago, l'allegoria dell'*Autunno* dipinta da Isidoro, e in alto, nel medaglione a stucco (che nella tavola appare incompleto), eseguito dal Bianchi e dai due figli, le costellazioni *Hercules, Cepheus, Bootes*. E' da tener conto — osservò il Viale — che ad Isidoro Bianchi certamente si debbono l'ispirazione e il disegno degli stucchi al Valentino, più che ai figli Francesco e Pompeo che furono soprattutto bravi esecutori ed aiuti del padre; e non deve quindi stupire che la sua opera sia ancora stilisticamente aderente ai modi del tardo Cinquecento, risultando assurda la data tradizionale, 1602, della sua nascita a Campione, data che, come notò la Brizio (2), va anticipata di un buon numero d'anni, anche perchè nel 1642 egli si dichiarava già vecchio e stanco. Impossibile dunque farlo morire a Milano nel 1690, come risulta dal *Thieme-Becker Künstler Lexikon*, che seguì l'errata scheda del Vesme.

---

(1) V. Viale, in *Il Castello del Valentino, op. cit.*

(2) A. M. Brizio, id. id.

Tavola XXI

CASTELLO DEL VALENTINO

Isidoro, Francesco e Pompeo Bianchi: *Putti e sirene*
(Particolare della decorazione dipinta e a stucco della Stanza dei Gigli)

Scrisse il Viale che « il concetto e l'unità originari della decorazione di questa stanza e il suo effetto sono ora diminuiti non solo dalle brutte e piatte ritinteggiature moderne date agli stucchi e ai campi di fondo, ma anche dalla mancanza del grande pannello dipinto, che al centro del soffitto doveva stringere e legare in un omogeneo tutto le varie parti ». (1). Tuttavia la grazia e la finezza con cui sono modellati i putti a guardia dei vasi, le eleganti cariatidi alate e le sirene dalle code acantiformi, sono una nuova conferma delle doti plastiche e delle alte qualità decorative di Isidoro Bianchi e dei suoi due figli, sagaci interpreti delle idee del padre e di lui collaboratori valentissimi. Quando i tre artisti — che cominciano ad essere menzionati « nel Registro giornale della fabbrica del Valentino » nel 1633 — lavorarono a questa Stanza dei Gigli? Secondo la Brizio (2) i lavori di decorazione dell'appartamento verso Moncalieri seguirono presumibilmente quest'ordine: Stanza Verde, Stanza delle Rose, Stanza dello Zodiaco, Stanza del Valentino, Stanza dei Gigli, Gabinetto dei Fiori indorato; e poichè nella Stanza dei Gigli appare il monogramma con le iniziali intrecciate di Vittorio Amedeo I e di Cristina, il medesimo che si vede nella Stanza Verde, il compimento della Stanza dei Gigli dovrebbe essere antecedente alla morte di Vittorio Amedeo I, avvenuta nel 1637. Viceversa il Viale osserva che probabilmente la successione dei lavori si svolse dalla Stanza Verde a quella dei Gigli, e di qui alle stanze delle Rose, dello Zodiaco, del Valentino, del Gabinetto dei Fiori indorato, « perchè nella Stanza Verde e in quella dei Gigli ricorrono ancora le cifre congiunte di Cristina e di Vittorio Amedeo..., cifre che nelle sale successive o mancano, o sono sostituite dal solo monogramma di Cristina ». Del resto, se quasi tutto l'appartamento verso Moncalieri fosse stato già decorato prima del 1637, mal si giustificherebbero i forti pagamenti, di lire 1709 e di lire 2700 versati nel 1642 « al signor cavagliere Isidoro Pompeo Francesco, padre et figlioli Bianchi, a conto delle opere di pittura et stuco che fanno nelle stanze del Valentino »: anche se una lettera di Pompeo e Francesco al marchese di San Tommaso, del 25 settembre di quell'anno, dice: « Siamo, già sono dieci giorni, arrivati a Torino e attendiamo a lavorare nel gabinetto di Madama Reale al Valentino ». (Ed a proposito della citazione del « gabinetto di Madama Reale », vogliamo rammentare che la camera da letto della grande ricostruttrice del castello, non fu la Stanza delle Rose, come scrisse il Vico (3), bensì, e lo ha chiarito il Viale, « l'ambiente ben più modesto e raccolto, che sta sotto la Stanza delle Feste, con le finestre verso il cortile » al pianterreno. Ciò è senza equivoci indicato nell'inventario del 1644 che enumera « nella camera di M. R. » tutti i mobili, i soprammobili, compresi un busto di Luigi XIII di Francia, fratello di Madama Reale, e 89 quadretti, fra i quali un ritratto di Valentina Balbiano, la gentildonna di Chieri, moglie di Renato Birago, di cui abbiam discorso nell'introduzione).

Il fregio coi putti che recano gigli e cartigli con sopra scritti motti ed imprese è una delle opere più note e celebrate di Isidoro Bianchi, e le figure dei paffuti fanciulli ignudi sono molto affini a quelle della Stanza del Valentino, riprodotte in questa pubblicazione (*Putti profumieri*); ma i putti della Stanza dei Gigli appaiono « più addensati e strettamente intrecciati nei moti e scorci delle membra e nei ghirigori dei cartigli. Inoltre i maggiori ritocchi dànno l'impressione di una modellazione più dura e un chiaroscuro più greve » (Brizio). Tuttavia il motivo di questo fregio è graziosissimo, e giustamente nota il Verzone che « non si potrebbe immaginare un concetto più gentile espresso con tanta felice varietà d'espressioni » (4). Non v'è dubbio che il soggetto e i motti furono invenzione del ministro Filippo d'Agliè. E alcuni di questi 55 motti, italiani e francesi, nelle loro lambiccature secentesche, sono assai ben trovati. Per esempio: « E quanto strugge più tanto piace », « Tutto dentro di fuoco e fuor di neve », « Il più grato piacer traggo dal pianto ».

---

(1) V. Viale, *Il Castello del Valentino, op. cit.*
(2) A. M. Brizio, id. id.
(3) G. Vico, *op. cit.*
(4) P. Verzone, *op. cit.*

Tavola XXII

CASTELLO DEL VALENTINO

Isidoro Bianchi: *Putti profumieri*
(Particolare del fregio della Stanza del Valentino o della Nascita dei Fiori)

Alla magnifica decorazione di questa sala, ch'è la seconda sul lato di ponente dell'appartamento verso Moncalieri ed è detta « del Valentino » o « della Nascita dei Fiori » dal soggetto del grande scomparto centrale del soffitto, provvidero fra il 1633 e il 1642, in anno imprecisato, Isidoro Bianchi e i suoi due figli Francesco e Pompeo; ma le pitture, come il disegno generale dell'ornamentazione a stucco, son dovute principalmente al padre. Nello scomparto son raffigurati Apollo che trasvola su una leggiadra adunata di ninfe intente a intessere fiorite ghirlande e accenna verso il centauro Chirone, davanti al quale un amorino alato offre a una vezzosa giovane donna (forse Madama Reale? e in questo caso il dipinto sarebbe anteriore al 1637, quando Cristina alla morte del marito Vittorio Amedeo I prese il lutto per tutta la vita) un canestro di fiori; sul fondo s'erge la gran mole del castello del Valentino, visto dalla parte del Po, e l'allegoria sembra significare « com'esso fosse destinato ad essere non solo soggiorno di campestri delizie, ma anche dimora sacra alle lettere e alle arti » (1): ciò che induce a pensare che il soggetto della figurazione sia stato suggerito dal conte Filippo d'Agliè (v. commento delle tavole precedenti). È poi interessante notare che la fronte del castello si presenta con due lunghe ali laterali, come nella stampa del *Theatrum Sabaudiae* del 1682, le quali, così imponenti e di due piani, non furono mai costruite (il corpo di fabbrica che oggi prolunga il castello verso mezzogiorno è brutta costruzione ottocentesca, come già s'è detto), e nella pianta di circa il 1648, pubblicata dal Beltrami (2), sono infatti segnate come « gallerie », poi scomparse. Poichè anche nella Stanza delle Magnificenze, dipinta da Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi, forse con la collaborazione di Gian Andrea Casella, intorno al 1662 (3), il castello appare con le medesime due ali laterali, si può arguire che tale fosse veramente se non il progetto originario almeno il completamento pensato dalla stessa Madama Reale ed attuato soltanto nella fantasia di Tommaso Borgogno e degli incisori olandesi che si valsero del suo disegno per la stampa del *Theatrum Sabaudiae* (4).

Il motivo floreale del riquadro al centro del soffitto è ripreso dal graziosissimo fregio al sommo delle pareti, scompartito in una successione di scene che rappresentano putti indaffarati a raccogliere fiori, a trasportarli in gerle, a torchiarne odorosi succhi, a distillarne essenze, a preparare ampolle di vari profumi. Fornelli, alambicchi, vasi, strumenti dipinti in questa leggiadra fantasia documentano la suppellettile dei laboratori farmaceutici e alchimistici del tempo; e la vivacità delle gentili composizioni è una prova del talento di Isidoro Bianchi, che ha lasciato in questo fregio una testimonianza delle sue non comuni qualità di decoratore ancor sensibile alla tradizione cinquecentesca. Il colore si è un poco perduto, ma in compenso gli affreschi son rimasti quasi immuni da restauri e rivelano senza alterazioni le doti disegnative del pittore ticinese.

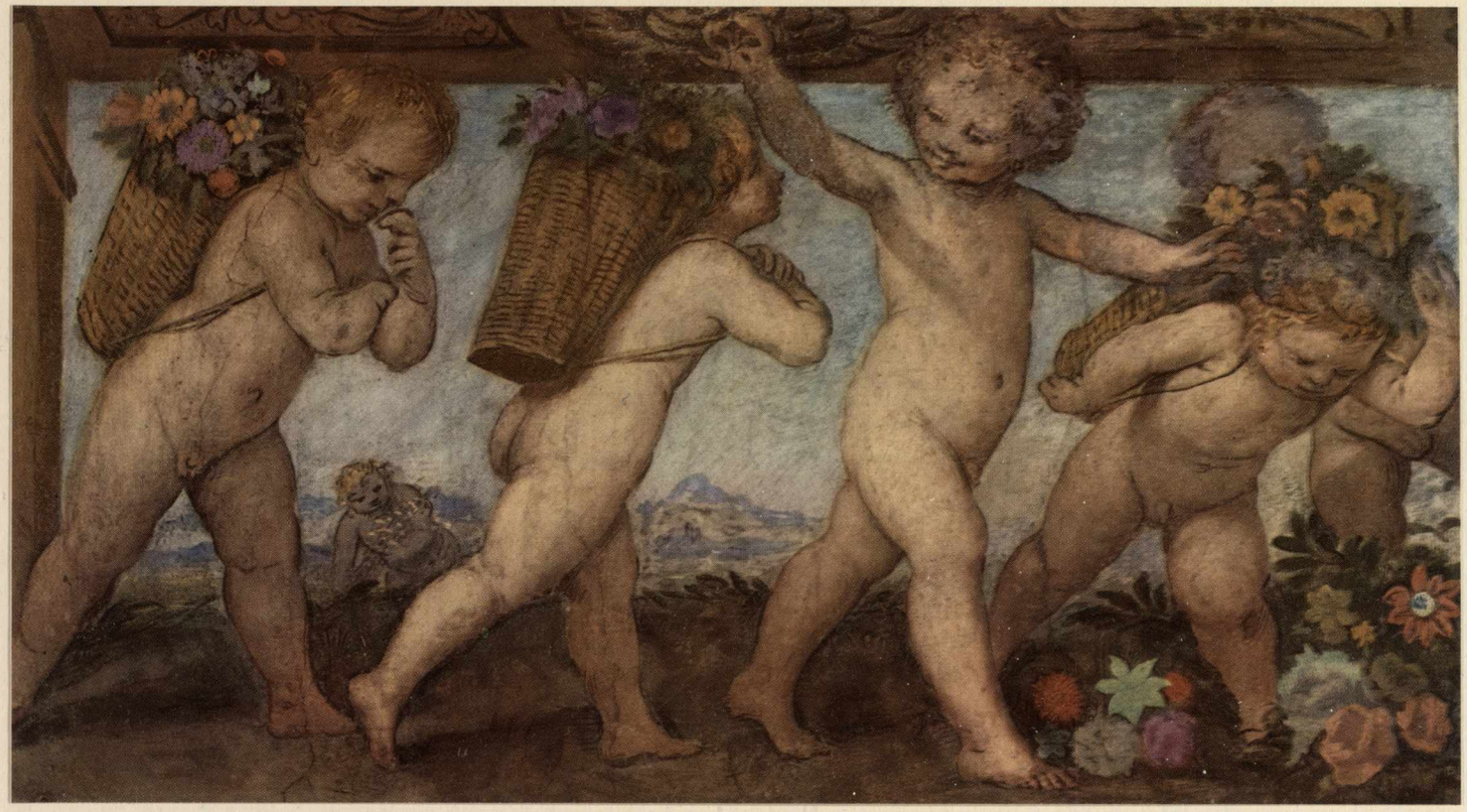
---

(1) A. M. Brizio, in *Il Castello del Valentino, op. cit.*

(2) L. Beltrami, *op. cit.*

(3) A. Baudi di Vesme, *op. cit.*

(4) A proposito delle ali laterali del castello vedi anche Paolo Verzone, *op. cit.*



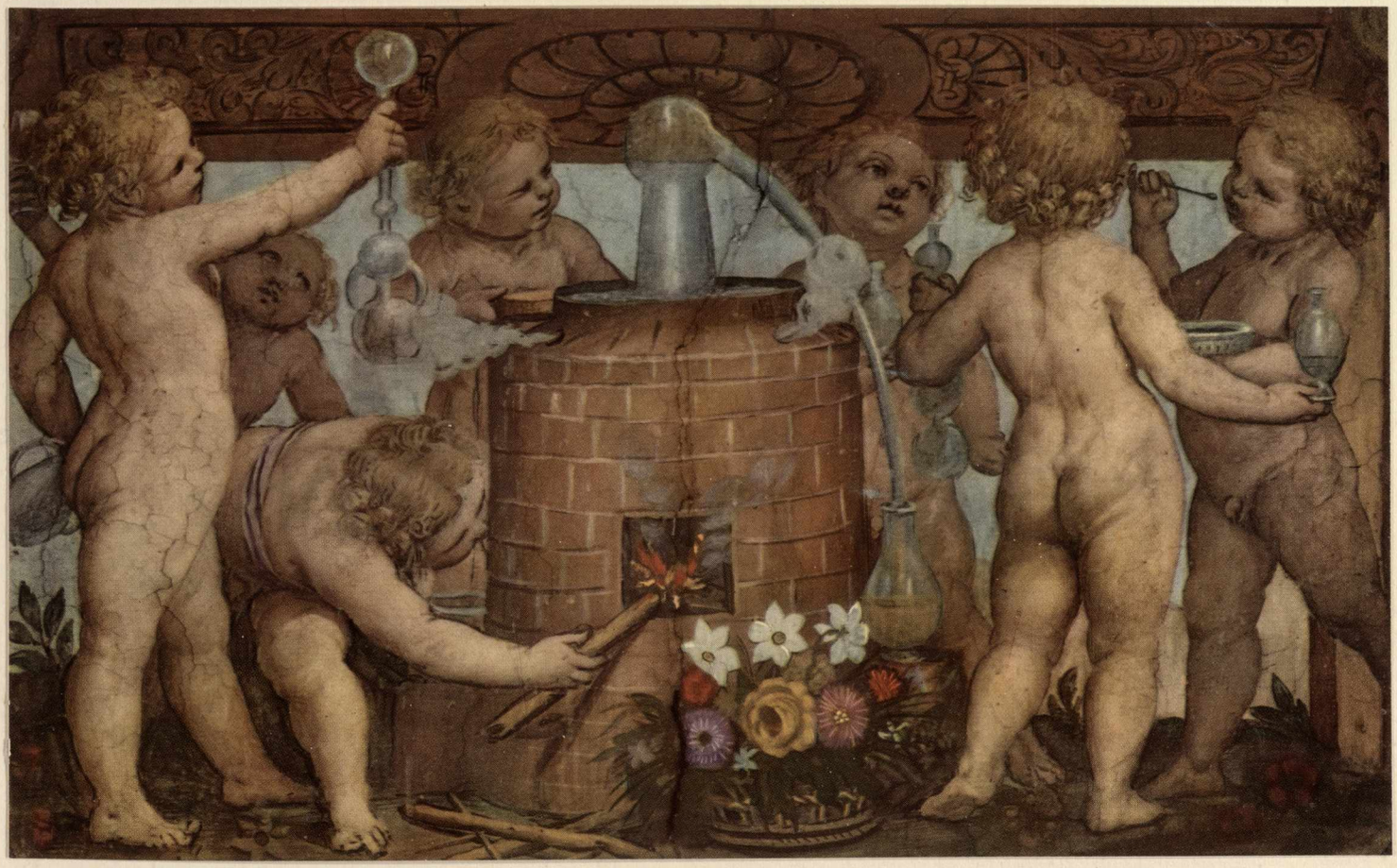


Tavola XXIII

CASTELLO DEL VALENTINO

Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi: *Scene di Guerra*
(Due degli otto scomparti del fregio affrescato nella Stanza della Guerra)

Tre note di pagamenti del 1665 tolgono ogni dubbio circa la paternità delle pitture che decorano le cinque stanze (della Guerra, del Negozio, delle Magnificenze, della Caccia, delle Feste) le quali con il Gabinetto delle Fatiche d'Ercole compongono l'appartamento verso Torino. Due di queste note precisano mese e giorno del pagamento: « 22 maggio - Livre 300 donate al pittore Giovanni Paolo Rechi a conto delle pitture che deve fare al Valentino nella camera de' fasti, o sia delle feste »; « 18 agosto - Livre 270 donate al pittore Giovanni Paolo Rechi a conto delle opere di pittura che fa al Valentino »: il che significa che la decorazione pittorica della Stanza delle Feste, l'ultima dell'appartamento, era in corso d'esecuzione nell'estate 1665. La terza nota del medesimo anno, ma senza indicazione di mese e di giorno, dice « Alli signori Giovanni Paolo e Giovanni Antonio zio e nipote Rechi pittori, per compito pagamento delle pitture da essi fatte nelle quattro stanze del Valentino nell'anno 1662 » (1). Osserva la Brizio: « Le stanze precedenti la Stanza dei Fasti o delle Feste sono appunto quattro: della Guerra, del Negozio, delle Magnificenze, della Caccia. Sono le stanze che nell'inventario del 1644 non hanno ancora nome, che furono stuccate da Alessandro Casella fra il 1646 e il 1648 » (2). Veramente il Viale, riferendo i documenti relativi agli autori degli stucchi della Stanza della Guerra, ha chiarito che sono opera dei fratelli Bianchi, tranne le porte del Casella (3); ad ogni modo dai suddetti pagamenti risulta non soltanto che le pitture delle cinque stanze dell'appartamento verso Torino sono dei due Recchi, comaschi, ma anche che furono eseguite fra il 1662 e il 1665.

Le scene del fregio (le due qui riprodotte, *Combattimento di cavalieri* e *Traino d'artiglieria in montagna,* sono fra le più interessanti), come gli ovali della volta, rappresentano fatti d'arme relativi a principi sabaudi, non identificabili benchè il Vico, non si sa con qual fondamento, li riferisca a Vittorio Amedeo I (4): forse perchè l'allegoria della vittoria, dipinta nel grande ottagono al centro del soffitto, mostra su un cartiglio il motto « *Victoris Victori Victor...* », le cui ultime lettere sono illeggibili. Alcune di queste scene sono derivate da stampe incise da Stefano Della Bella, e il *Combattimento di cavalieri* richiama alle « battaglie » del Borgognone. Nota la Brizio che in queste raffigurazioni è assente dallo spirito dei due pittori la preoccupazione dell'esattezza storica ed anche l'intento aulicamente e retoricamente celebrativo; mentre piuttosto essi si interessano « alla vivace definizione dei particolari: i costumi, le divise, pennacchi, stivaloni, sproni, corazze; i grandi cavalli, il loro impennarsi, galoppare, volgersi, tirare, con le larghe groppe, le lunghe code, i colli rasi o criniti; e poi le armi, le bandiere, i colpi d'archibugio, i cannoni, messi ben in evidenza in tutte le posizioni, nella fatica del traino e nella violenza dello sparo; e le città forti nel fondo, generiche e dimostrative come un'illustrazione. La pomposa e magniloquente celebrazione di gesta volge verso un modo di comporre meno togato e letterario, più episodico e spigliato: la scena di genere è sulla via di sostituirsi alla pittura storica » (5). Quale dei due Recchi maggiormente lavorò al fregio? Secondo la Brizio, il più giovane, il nipote Giovanni Antonio, meno legato all'eredità del Morazzone, maestro di Giovanni Paolo, e più aperto alle correnti nuove della cultura (6).

---

(1) A. Baudi di Vesme, *Schede manoscritte,* di proprietà della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, conservate presso il Museo Civico di Torino, ed ora in corso di pubblicazione.

(2) A. M. Brizio, in *Il Castello del Valentino, op. cit.*

(3) V. Viale, id. id.

(4) G. Vico, *op. cit.*

(5) A. M. Brizio, in *Il Castello del Valentino, op. cit.*

(6) A. M. Brizio, *L'opera dei Recchi in Piemonte, op. cit.*

Tavola XXIV

CASTELLO DEL VALENTINO

Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi: *Allegoria* e *Incontri politici*
(Particolari della decorazione pittorica della Stanza del Negozio)

Scene di Corte, celebrazioni di pubblici eventi e di incontri diplomatici sono i curiosi, interessanti soggetti della decorazione pittorica di questa sala che appunto da tali figurazioni trae il nome di Stanza del Negozio, cioè dei negoziati politici relativi, secondo il Vico, « ai fatti delle guerre civili del Piemonte » (1). Tolte alcune scene, è ad ogni modo difficile identificare quali siano stati questi « negozi »; e certamente non tutti si riferiscono alla famosa « Guerra dei Cognati », cioè al contrasto fra la reggente Madama Reale Cristina di Francia e i due fratelli di Vittorio Amedeo I, Tommaso di Savoia e il cardinal Maurizio, parteggianti per la Spagna. Per esempio, non manca certo fra i dipinti il ricordo del « Trattato del Valentino » firmato il 3 aprile 1643 nel castello da Madama Reale per prolungare di dieci anni l'alleanza con la Francia. L'allegoria del grande scomparto al centro del soffitto è piuttosto oscura, con la figura femminile che assisa sulle nubi riceve l'omaggio di altre tre recanti simboli vari, mentre tre putti alati trasvolano reggendo un astrolabio, uno specchio e un ramoscello d'ulivo; ma poichè la figura centrale è contrassegnata dal caduceo, simbolo della prosperità e della pace, e nella cornucopia che le viene offerta fra i fiori e i frutti si scorge una corona, non è improbabile che in essa si sia voluto idealizzare la figura di Madama Reale, ancor vivente quando i Recchi dipingevano in questa stanza, e qui esaltata dal motto « *Celestis Emula Motus* », emula del moto celeste.

« Toni ariosi, agevolezza di movimenti, bell'effetto decorativo »: così la Brizio loda la pittura dello scomparto (2), dovuta per intero, probabilmente, al pennello di Giovanni Paolo Recchi, non immemore del suo maestro Morazzone. Viceversa le scene del fregio — in totale dodici — e dei medaglioni sovrapposti, possono esser date nella maggior parte al nipote Giovanni Antonio per l'affinità che dimostrano con certi scomparti del fregio nella Stanza della Guerra, e per il loro « tono più discorsivo, più episodico e particolaristico » (Brizio).

---

(1) G. Vico, *op. cit.*
(2) A. M. Brizio, in *Il Castello del Valentino, op. cit.*

CAELESTIS EMVLA MOTV

Tavola XXV

CASTELLO DEL VALENTINO

Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi: *Due incontri politici*
(Particolari della decorazione pittorica della Stanza del Negozio)

Fra le dodici scene di incontri e negoziati politici che compongono il fregio pittorico della sala detta appunto « Stanza del Negozio » — scene nella cui esecuzione probabilmente predominò, com'è detto nel commento della tavola precedente, l'intervento del più giovane dei Recchi, Giovanni Antonio — di particolare interesse iconografico è la prima (in alto) riprodotta in questa illustrazione. Al cospetto delle truppe divise in due avverse schiere, sopra una lieve altura s'incontrano i protagonisti della « Guerra dei Cognati », cioè dell'aspra e sanguinosa contesa fra Madama Reale Cristina di Francia, reggente il Ducato di Savoia in nome del figlio minorenne Carlo Emanuele II, ed i suoi cognati, il principe Tommaso e il cardinal Maurizio. Si sa che in questa lotta i veri grandi antagonisti sono Francia e Spagna, cioè il Richelieu e il duca d'Olivares che mirano alla conquista di Torino; e infatti i « Madamisti » sono sostenuti dalle armi francesi, i « Principisti » da quelle spagnole, le une e le altre ancora in campo in Piemonte dopo la morte improvvisa, il 7 ottobre 1637, del duca Vittorio Amedeo I. Fra il 1638 e il 1640 vari furono i contatti diplomatici fra le parti contendenti. A quale si riferisce questa scena fra i cui personaggi sono ritratti Madama Reale in abito vedovile, il principe Tommaso di Carignano con accanto la moglie Maria di Borbone Soissons? Difficile dirlo; ma è probabile che il pittore abbia inteso riferirsi a uno dei colloqui preliminari dell'accordo definitivo che fu stipulato poi a Torino — non certo in campo aperto e di fronte ai soldati, ma al chiuso fra auliche pareti — il 14 giugno 1642: convenendosi che la pace sarebbe stata suggellata dal matrimonio del dotto e letteratissimo cardinal Maurizio (naturalmente con la rinunzia alla porpora cardinalizia) con la figlia di Madama Reale, la principessa Ludovica, matrimonio celebrato a Torino con procura dello sposo di 49 anni il 13 agosto, a Nizza il 21 settembre con procura della sposa di 13 anni, e finalmente suggellato dall'incontro personale a Sospello cinque giorni dopo (1). In tal caso la giovinetta ch'è alla sinistra di Madama Reale potrebbe essere la adolescente Ludovica, sacrificata per ragion di Stato all'avanzata maturità dello zio; mentre non sarebbe azzardato ravvisare nel gentiluomo alla destra di Cristina di Francia il suo fido ministro (e qualcosa di più che ministro) Filippo d'Agliè. Comunque quando i Recchi dipingevano questa scena l'ex cardinale era passato a miglior vita, e la sua vedova poteva godersi quella terrena in gran parte trascorsa nella deliziosa « vigna » oltre il Po, resa splendida dal marito e chiamata appunto, per la predilezione della principessa, « Villa Ludovica », e più tardi « Villa della Regina ».

Quanto all'altra scena riprodotta in questa tavola, dall'espressione concitata dei volti sembrerebbe trattarsi di un incontro fra comandanti di truppe per una tregua d'armi o per una rottura d'armistizio.

---

(1) Francesco Cognasso, *Storia di Torino, op. cit.*

Tavola XXVI

CASTELLO DEL VALENTINO

Alessandro Casella: *Putti e cariatidi*

(Particolare della decorazione a stucco della Stanza del Negozio)

Il 17 ottobre 1647 e il 30 aprile ed il 18 maggio 1648 il tesoriere Pansoja pagava al maestro stuccatore Alessandro Casella, luganese di Carona, lire 1250 complessive per i « lavori di stucchi che fa al soffietto della stanza del negotio in detto Vallentino ». Il Casella aveva già dato nel 1646 magnifica prova del suo talento modellando le incorniciature di dodici porte nella Stanza Verde ed in quelle delle Rose, dei Gigli, della Guerra; ma — come scrisse il Viale (1) — l'opera sua « forse più bella, certo la più completa ed equilibrata » condotta nel castello del Valentino, è la decorazione a rilievo della Stanza del Negozio, eseguita nel giro di pochi mesi: quella medesima stanza che i Recchi avrebbero poi ornato di pitture quattordici anni dopo. Un così lungo intervallo di tempo fra l'una e l'altra impresa decorativa può sembrar strano; e benchè fra stucchi e pitture non corra alcuna affinità di « soggetti », ci si domanda con qual criterio fosse studiata la predisposizione degli scomparti destinati alle scene dipinte, riquadri, ovali e medaglioni lasciati vuoti per quasi tre lustri: sì che è lecita la supposizione che quei vani fossero stati provvisoriamente riempiti da qualche altro motivo ornamentale. Artista di tempra diversa dai Bianchi è detto il Casella dal Viale, « più esuberante, pieno di foga e di estro, meno legato alla tradizione, ed in certi casi anche incomposto e sgraziato, specie quando tratta i motivi che costituiscono un po' una sua caratteristica novità, e cioè certe figure umane o semiumane, certi mascheroni, spesso in notevole numero e per lo più a gran rilievo, rappresentati nei più singolari atteggiamenti e con espressioni esagerate di dolore o di piacere. Chè se si osservi invece come il Casella tratti i consueti motivi di ornamentazione, bisogna convenire che questi non è da meno dei Bianchi, sia che derivasse la larghezza dell'impianto, il disegno arioso e vibrante, la somma raffinatezza dell'esecuzione da un comune alunnato con i Bianchi, o non piuttosto dall'estro connaturato per lunga tradizione e per secolari esperienze agli uomini della sua terra ».

---

(1) V. Viale, in *Il Castello del Valentino, op. cit.*

Tavola XXVII

CASTELLO DEL VALENTINO

Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi: *Diana cacciatrice*
(Scomparto centrale del soffitto della Stanza della Caccia)

Questo grande scomparto centrale del soffitto della Stanza della Caccia, dipinto dai Recchi intorno al 1662 e giuntoci in buon stato di conservazione, è una delle migliori pitture del castello ed uno dei più felici raggiungimenti dei due pittori comaschi. Le cinque figure di *Diana cacciatrice con le sue ninfe* sono abilmente composte su un luminoso sfondo paesistico, e il motto « Bellica facta parant » sullo svolazzante cartiglio commenta le loro imprese venatorie. L'opera fu riprodotta come eccellente testimonianza dell'arte dei Recchi dalla Brizio replicatamente (1), ma finora non sono stati posti in evidenza i punti di contatto ch'essa presenta col più vasto affresco, di settant'anni più tardo, del *Riposo di Diana* sulla volta della Camera da letto della Regina nella Palazzina di Caccia di Stupinigi (2). Senza dubbio il ventottenne nizzardo Carlo Andrea Van Loo, giunto da Roma dove aveva studiato con Benedetto Luti, prima di dipingerlo nel 1733 con spirito e gusto tutto settecentesco (« più arazzo che pittura » definì il Fiocco questa elegantissima composizione), studiò attentamente il soffitto del Valentino, e ne tolse, ad esempio, il motivo delle due ninfe che conversano sedute, e quasi integralmente ne trasferì nel suo affresco l'ovale e i lineamenti d'alcuni volti. S'intende che il divario fra la grazia un po' leziosa del rococò di Stupinigi e la corposità ancor morazzoniana (il Morazzone era stato maestro di Giovanni Paolo) dei due secentisti resta evidente e stilisticamente determinante; ma il raffronto fra le due opere ci sembra non trascurabile riguardo la continuità d'un filone della pittura decorativa in Piemonte, dal Seicento a tutto il Settecento, pur fra gli apporti vari dei tanti artisti venuti di fuori.

Quanto alla magnifica decorazione a stucco della Stanza della Caccia, il Viale scrive che Alessandro Casella nel 1647 « qui chiamato per la prima volta ad una complessa decorazione, potè veramente dar prova del suo estro e della sua arte » (3). In questa tavola si vedono soltanto i raffinati modiglioni terminali a teste di bimbi alternate da rosoni che compongono l'ultimo fregio stuccato prima della cornice del pannello centrale. Ma di squisita eleganza è la fascia a bassorilievo che corre al di sopra del fregio dipinto con le scene di caccia, nella quale i cani inseguono o puntano cervi, lupi, cinghiali, fra putti modellati a tutto tondo in piedi, di fronte, di dorso e di fianco.

---

(1) A. M. Brizio, *Il Castello del Valentino, op. cit.*, e *L'opera dei Recchi in Piemonte, op. cit.*
(2) M. Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi, op. cit.*
(3) V. Viale, *Il Castello del Valentino, op. cit.*

BELLICA FACTA

Tavola XXVIII

CASTELLO DEL VALENTINO

Giovanni Paolo o Giovanni Antonio Recchi: *Putto portatore di selvaggina*
(Particolare del fregio affrescato nella Stanza della Caccia)

Sia per la elegantissima decorazione a stucco condotta da Alessandro Casella nel 1647, sia per i venti scomparti del fregio corrente al sommo delle pareti e per il grande riquadro del soffitto con *Diana cacciatrice,* tutti dipinti da Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi nel 1662, la Stanza della Caccia, ch'è la quarta dell'appartamento verso Torino, è forse la più bella sala del Valentino, ed è anche assai ben conservata. Soprattutto i puttini, « che tutt'intorno nel fregio fiancheggiano a scomparti binati le maggiori scene della caccia al cervo, al daino, all'orso e al cinghiale, sono creazioni fresche, varie e graziose, in cui più chiaramente che in ogni altra è stampata l'impronta dello stile dei Recchi » (1). E infatti basta confrontarli coi putti che animano la decorazione della chiesa di S. Margherita a Chieri, firmata e datata da Giovanni Paolo Recchi nel 1670, o con quelli che trasvolano nell'affresco del salone detto « di Arduino » nel castello di Agliè, opera pur essa di Giovanni Paolo, del 1665: in essi persino i visetti paffuti paion ricalcati da quello del putto riprodotto, e il morbido volume dei corpicini grassocci si ripete dal Valentino ad Agliè ed a Chieri. D'altro parere è Luigi Mallè (2), per il quale « questo maestro della Caccia è artista di alte doti, più di quanto sia stato rilevato: caccie e scenette deliziose dei putti con selvaggina superano di gran lunga la normale produzione dei Recchi... V'è un senso particolare di modulazione dei lumi che rivive nei puttini dalle carni che la luce stessa modella e impasta in toni or splendenti, or velati, e ne fa creature magnifiche, ricche di linfa, tra animali e tendaggi di sostanziosa trattazione cromatica e luminosa. Il problema stilistico e attributivo di tale fregio rimane, crediamo, ancora aperto, e aiuterebbe a chiarire uno dei vari filoni nel campo non ancor facilmente viabile — per ragioni di forza maggiore — del Seicento pittorico in Piemonte ».

Non sembra tuttavia possa esservi dubbio, anche in base ai pagamenti per la decorazione della Stanza della Caccia, i quali fanno i nomi soltanto del Casella e dei Recchi (3), sulla paternità delle gentilissime scenette. E conviene piuttosto concordare con la sottile distinzione fatta dalla Brizio (4) circa i caratteri stilistici che distinguono, sia pur vagamente, la pittura di Giovanni Paolo da quella del nipote Giovanni Antonio: « Vien fatto di ripensare al giudizio di Amedeo di Castellamonte su Giovan Antonio, 'non meno diligente imitatore del zio nell'acquisto del buon disegno, quanto più fortunato di lui nella vaghezza del colorire', e chiedersi se nell'accento più brioso e leggero che pervade le figurazioni di questa sala, insieme ad un colore anch'esso più leggero e chiaro, più argentato, non sia da ravvisare l'apporto di Giovan Antonio. Anche il minor legame con l'eredità del Morazzone lo giustificherebbe, e il volgersi ad espressioni meno insistenti su celebrazioni e allegorie, più graziose e più vaghe, con spunti di gustose nature morte negli scomparti dei putti, e di scene di genere e costume nei maggiori scomparti di paesaggio. Un mondo che accenna a scostarsi dalla teatralità un po' greve e ampollosa seicentesca, per inclinare verso un gioco più divertito e sorridente. E' probabile che anche nelle tre sale precedenti di questa stessa ala del castello, le sale della Guerra, del Negozio e delle Magnificenze, Giovan Antonio abbia avuto la maggior parte in questo mutamento... ». Resta comunque certo che appunto nella Stanza della Caccia è da scorgersi « il più alto raggiungimento dei Recchi, in cui già si presente un'aura settecentesca ».

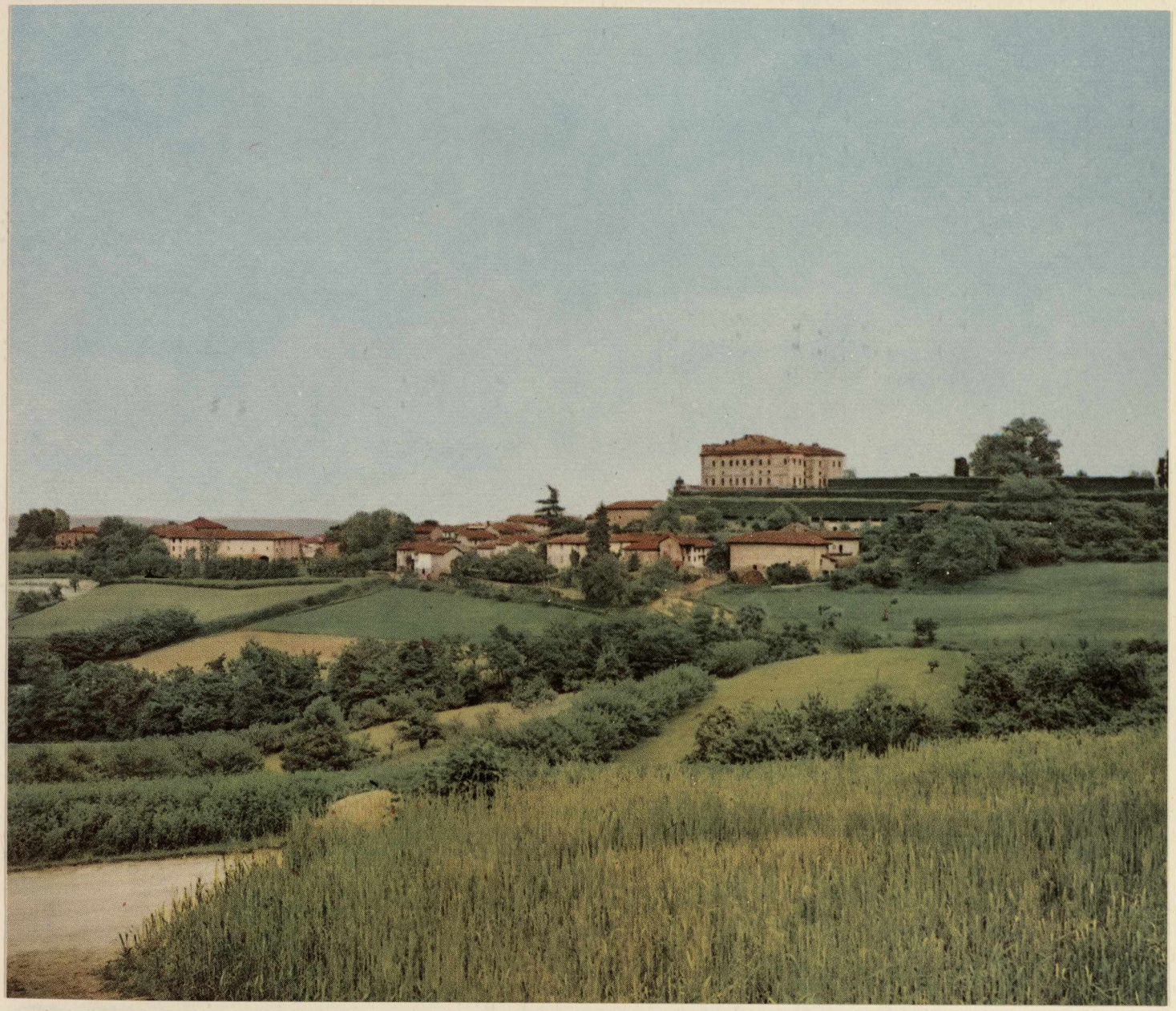
---

(1) A. M. Brizio, in *Il Castello del Valentino, op. cit.*

(2) Luigi Mallè, *Recensione del Castello del Valentino,* in « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, 1949.

(3) A. Baudi di Vesme, *Schede manoscritte, op. cit.*

(4) A. M. Brizio, *L'opera dei Recchi in Piemonte, op. cit.*



CASTELLO DI GUARENE

Tavola XXIX

CASTELLO DI GUARENE

Carlo Giacinto Roero di Guarene: *La facciata sul piazzale d'ingresso*

La prima pietra del castello di Guarene, edificato quasi al medesimo posto di un preesistente castello fortificato, fu collocata dopo uno spianamento del terreno — com'è detto nell'introduzione — il 13 settembre 1726: progettista Carlo Giacinto Roero, conte della Vezza, di Piobesi d'Alba e di Guarene, gentiluomo piemontese dilettante d'architettura che lasciò notevoli saggi dell'arte sua in alcune costruzioni. Si è spesso ripetuto che il disegno di questa facciata venne fornito da Filippo Juvarra, e ancor recentemente lo asseriva il Lovera di Castiglione: « Dello Juvara è... il disegno della facciata verso la piazza » (1). In realtà anche questo disegno, d'innegabile gusto juvaresco, è dovuto al Roero, al quale va riconosciuta l'intera progettazione del castello, tolti i più tardi rifacimenti e completamenti dell'architetto Filippo Castelli. Circa i caratteri stilistici di questo prospetto, l'influenza del grande messinese è evidente specie nel ritmo degli ordini spartiti da sottili cornici, nella classica misura delle strutture sporgenti e rientranti sobriamente animate dal dinamismo barocco, nell'eleganza del sinuoso attico, nell'accorto sfruttamento delle incidenze luminose sul materiale impiegato, il bel mattone piemontese. Influenza che si spiega anche coi rapporti d'amicizia fra il Juvarra ed il Roero, il quale nel 1730 chiedeva al maestro il disegno per la facciata del proprio palazzo torinese (poi d'Ormea) in Piazza Carlina, da lui rimaneggiato vent'anni prima. È noto del resto che nel 1725 Filippo Juvarra dedicava al Roero un volume di disegni in 121 fogli accompagnandolo con una lettera che così comincia: « Avrei dovuto, Illmo Sig^re^ mio, prima d'ora dare in luce questo mio studio di architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre e cornicioni, che avevo promessi a V. S. Illma, ma l'occupazione continua in servizio di S^a^ M^a^ mi fa ritardare l'edizione la quale do fuori adesso più per servirla che per mia deliberazione... »; e non è escluso che da codesti disegni il Roero abbia tratto idee per il progetto del suo castello, il cui inizio è di un anno più tardi (2). Tuttavia ognun vede come il rapporto fra il portale d'ingresso e la sovrastante finestra-balcone al centro della facciata sia stato poi pensato con timidezza, sì che il portone risulta troppo piccolo e povero in relazione al gran corpo della fabbrica. La quale conserva però un'impronta di nobiltà, e si dispiega armoniosa nella semplicità delle sue strutture severamente funzionali, prive di qualsiasi pleonasmo decorativo.

---

(1) C. Lovera di Castiglione, *op. cit.*

(2) L. Rovere, A. E. Brinckmann, V. Viale, *Filippo Juvarra, op. cit.*

Tavola XXX

CASTELLO DI GUARENE

Giuseppe Palladino: *Decorazione della Galleria*

Nell'inventario del 1782 (1) questo raffinato ambiente è chiamato « Galleria nuova », e ne veniva così descritto e valutato l'arredamento: « Due Lustri di cristallo nuovi con sue coperte di rarola del valore di L. 100; più due Tavolini da Giuoco del valore di L. 20; più num. dodici sedie coperte di bandera travagliata di punto con due Cadregoni simili, del valore di L. 60; più una Tavola di marmore bianco del valore di L. 40; più sovra della quale Tavola vi si trova un Cabaretto moderno con num. nove Tasse di Majolica, il tutto del valore nostro estimato di L. 4,15 ». I mobili furono cambiati, ma la decorazione della volta e dello zoccolo resta quella originale, e fu eseguita intorno al 1776. Infatti nella cronistoria della costruzione del castello, varie volte citata nell'introduzione, si legge che nel marzo di quell'anno erano « preparate nuove vetrate per la galleria che attendono di essere messe a posto ». Del novembre è questa nota: « Alla metà del mese la galleria era finita e Guglielmi passa al lambrigio della stanza dell'appartamento superiore. Lavora pure Palladino... Sul finire del mese partono i pittori: Palladino finisce pochi giorni dopo. »; anche le figure allegoriche delle *Quattro Stagioni* nelle nicchie della galleria furono dipinte, salvo i ritocchi successivi, da Giuseppe Palladino, un protetto del conte che gli passava nel 1770 e '71 una pensione mensile; e non è improbabile ch'egli abbia inoltre dipinto le portiere di seta, ad imitazione del disegno delle tappezzerie in carta stampata, dell'epoca. Di questo pittore, nato a Guarene, il Vesme raccolse notizie dal 1772 al 1797, ed alcune sono interessanti (2), in quanto fra l'altro ci informano d'un suo soggiorno a Parigi nel 1785. Lasciò opere nella chiesa parrocchiale di Grugliasco, nella chiesa (poi scomparsa) delle monache celestine di Torino, in quella di S. Donato a Pinerolo (1783), nel santuario della Madonna del Palazzo a Crescentino, nella chiesa dell'ospizio del Moncenisio. Un suo disegno della Madonna delle Grazie di Chieri fu riprodotto in un bulino dell'incisore romano Alessandro Mocchetti; e il Vesme ricorda infine un disegno del Palladino esistente nella Biblioteca Reale di Torino, non menzionato però dal Bertini (3). I lampadari della galleria sono in vetro di Murano, del Settecento.

---

(1) Archivio del castello di Guarene.

(2) A. Baudi di Vesme, *Schede manoscritte, op. cit.*

(3) Aldo Bertini, *I disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Roma, 1958.

Tavola XXXI

CASTELLO DI GUARENE

Bettoli (stucchi), Guglielmi (pitture del letto): *Camera da letto « cinese »*

Già abbiamo detto nell'introduzione che le « carte alla China » che tappezzano questa camera da letto — forse l'ambiente più interessante e prezioso del castello — giunsero nel giugno 1774 a Guarene da Londra, per mare fino a Nizza in una cassa « benissimo condizionata » e poi affidata al mulattiere Andrea Viziano per il trasporto a dorso di mulo fino a Torino. Furono pagate lire 677,12 e il porto con le spese di dogana costò lire 21,86. Il viaggio del mulattiere era stato fissato di 7 giorni, dal 10 giugno, ma il suo pagamento a Torino avvenne il 21 giugno. (1). Londra era mercato molto attivo di carte da parato « cinesi », sia originali, sia gustosamente imitate. In una nota di spese esistente nell'archivio del castello si legge che furono versate 16 lire « al minusiere Guglielmi per l'applicazione carte », che sono appunto queste tappezzerie comprate dal conte Traiano Giuseppe Roero. Le cornici e gli ornati a stucco della volta, di grazioso disegno rococò a conchiglia negli angoli e sottili ghirlande di roselline lungo le pareti, dipinti ora con lievi tinteggiature rosate, ora a vivo color rosso, giallo ed azzurro, sono opera dello stuccatore Bettoli che sembra abbia cominciato a lavorare al castello sulla fine del 1773, ed attese alla decorazione di questa camera e della stanza attigua d'angolo, anch'essa tappezzata delle stesse carte « cinesi », nella primavera del 1775. Del medesimo tempo devono essere le fini pitture, di soggetto analogo a quello della tappezzeria, eseguite sulla cassa, sulle cortine e sul baldacchino del letto in seta gialla, attribuite dal Pedrini al pittore romano Gregorio Guglielmi, verso il 1770. (2). Il cognome Guglielmi — come s'è notato nell'introduzione — compare infatti replicatamente nei documenti dell'archivio di Guarene, ed è citato anche — lo si è visto — un Guglielmi « minusiere » (falegname); ma il nome di battesimo non è indicato. Se non che l'attribuzione del Pedrini troppo contrasta con quanto si sa di Gregorio Guglielmi che Roberto Longhi chiamò « grande e sfortunato pittore » (3), definizione che stona alquanto col caso presente di un lavoro artigianale. Non è possibile riunire in una medesima persona il pittore del magnifico soffitto delle *Quattro parti del mondo* in Palazzo Reale a Torino, già creduto del Crosato, e delle *Allegorie* di Palazzo Chiablese, e l'esecutore delle cineserie del letto di Guarene. Per di più il soggiorno di Gregorio Guglielmi a Torino è documentato dai pagamenti fattigli tra il 1765 ed il '66. Nella capitale sabauda era giunto dopo le tappe a Dresda, a Vienna, a Schönbrunn, a Berlino dal 1753 al '65; e da Torino passava nel 1766 ad Augusta, nel 1769 a Pietroburgo al servizio di Caterina II, dove moriva nel 1773. A parte ogni altra considerazione, come avrebbe potuto egli dipingere verso il 1770 il letto alla cinese? (4).

L'altro più modesto ed oscuro Guglielmi di Guarene ci appare tuttavia pittore non privo di delicatezze. Le sue figurette garbatamente profilate sulle sete del letto e sui *lambrequins* delle porte, ed accortamente ambientate nel paesaggio e tra le fragili architetture « cinesi », sono di qualità assai superiore a quelle stampate sulle carte da lui prese evidentemente a modello. Il Guglielmi di Guarene era indubbiamente specializzato in cineserie, e sorprende che il suo nome non sia maggiormente conosciuto. Più affrettate e meno fini invece le decorazioni dello zoccolo e delle finestre, forse di mano d'un aiuto.

---

(1) Archivio di Guarene.

(2) Augusto Pedrini, *op. cit.*

(3) Roberto Longhi, in « Paragone » N. 63, Firenze, 1955.

(4) cfr. Andreina Griseri, *Gregorio Guglielmi a Torino*, in « Paragone » N. 69, Firenze, 1955.

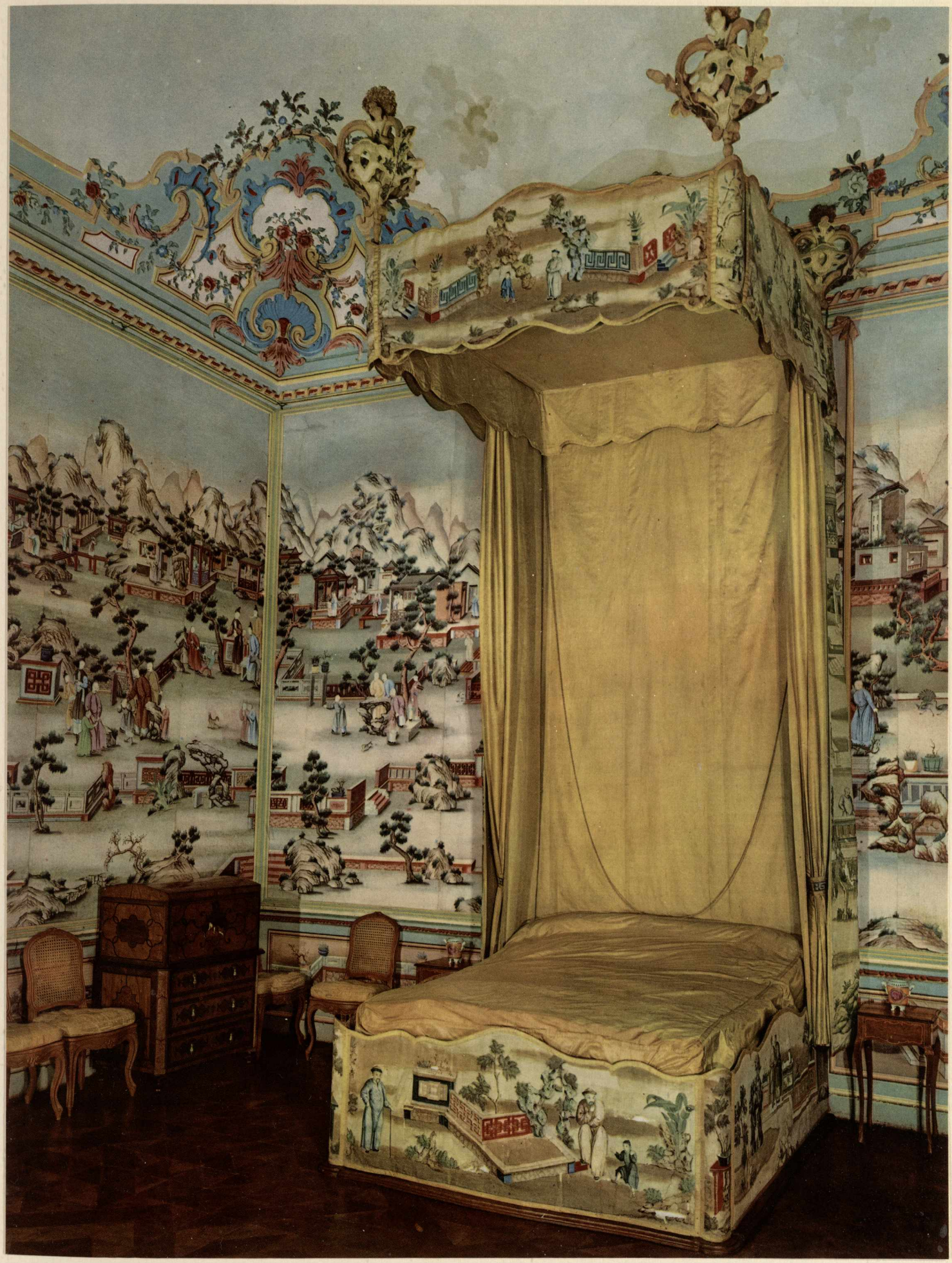


Tavola XXXII

CASTELLO DI GUARENE

Bettoli (stucchi), Guglielmi (cineserie): *Sala cinese*

Questa luminosa, incantevole sala « cinese » d'angolo, con cinque finestre e due porte, ebbe la sua decorazione preziosa contemporaneamente alla camera da letto riprodotta nella tavola precedente, nella primavera del 1775. Si legge infatti nella cronistoria dei lavori nel castello: « 1775, marzo. Bettoli lavora alla cornice della stanza d'angolo, e lavora pure lo stuccatore. Lo *sternitore* (cioè il palchettista) lavora nella prima camera: finito il pavimento lo si coprirà di paglia e di tavole per poter lavorare al resto. Egli passerà poi all'altra camera ». Il motivo degli stucchi del soffitto è analogo a quello della camera da letto, ma appare più semplificato, e in certi punti meno fine. Il cordone che corre lungo le pareti in alto è a crocette di nastri azzurri su un bastone scannellato ocra, le volute, i rosoni, l'ornamentazione floreale sono a colori lievemente più striduli che nell'altro ambiente, il quale nell'insieme — per quanto riguarda gli stucchi — appare più armonioso. La tappezzeria « cinese » di carta è del medesimo tipo di quella della camera da letto, e giunse con la stessa spedizione nel 1774 da Londra; sembra però un poco più intensamente colorita, forse per effetto d'una miglior conservazione, ed è, come l'altra, del tutto simile alla carta da parato che si vede nel castello di S. Martino Alfieri, non lontano da Guarene (1).

Anche in questo ambiente lavorò il Guglielmi per completare la decorazione alla « cinese »: dipingendo ad esempio i *lambrequins* in seta delle due porte con grande abilità. Il divano e le poltroncine *cannées* della sala, provenienti da Lione, già eran citati nell'inventario del 1782 (« Suffà a graticella e sedie simili »), mentre i seggioloni e le seggiole della camera da letto erano specificati « simili al Letto », e quindi come questo dipinti dal Guglielmi « alla China ».

---

(1) A. Pedrini, *Il mobilio, gli ambienti*, ecc., *op. cit.*

Tavola XXXIII

CASTELLO DI GUARENE

Camera del Vescovo: *Particolari della decorazione*

Questo incantevole ambiente, documento del più puro gusto settecentesco piemontese, è detto « Camera del Vescovo » perchè la *bandera* ricamata del letto, del sofà e delle seggiole era stata preparata per la camera da letto che il monsignore Giuseppe Roero, vescovo d'Alba, nato nel 1657, aveva fatto sistemare a nuovo nel vescovado. Egli morì nel 1720, prima che i ricami fossero terminati; li fece ultimare il conte Carlo Giacinto Roero di Guarene, suo nipote ed erede, per la propria camera da letto nel castello (1). Pubblicando questo prezioso saggio di artigianato femminile, il Pedrini lo datò « circa metà del '700 o poco dopo » (2). Ma le qui riferite indicazioni cortesemente forniteci dal conte Umberto Provana di Collegno precisano che l'esecuzione dell'opera avvenne nei tre primi decenni del Settecento, cioè fra la nomina a vescovo (1697) di monsignor Giuseppe Roero ed il 1730-31 quando la camera da letto del conte, vale a dire « del Vescovo », fu pressochè compiuta. *Bandera* è vocabolo piemontese passato però nella nomenclatura delle tecniche del ricamo. L'autorevole dizionario piemontese-italiano compilato da Vittorio di Sant'Albino alla voce *bandera* dà: « Bambagino rigato o liscio. Specie di tela fatta di filo di bambagia ». Su questa tela il ricamo, sempre di fili di lana colorati, era condotto col « punto a catenella » particolarmente per i bordi a festoni di fiori, di frutti, girali, ecc.; e a « punto risparmiato » e a « punto passato » specialmente per i centri. È tecnica tipica del ricamo settecentesco, ripresa tuttavia con risultati bellissimi anche ai giorni nostri. Spesso la *bandera* aveva una modesta funzione di fodera per mobili pregiati, ma il ricamo acquistò poi valore grande di per se stesso.

Alla decorazione delle pareti e della volta, ad eleganti grottesche, attese il pittore Rappa o Rava, quasi certamente nativo di Guarene, del quale si parla nell'introduzione come di uno dei decoratori più attivi nel castello fin dal 1730. Nel maggio 1731 egli terminava gli ornati della « camera del Vescovo », chiamata « alla chinese » nel documento relativo a questa data (3), forse per il carattere fantasioso della decorazione. Sono probabilmente del Rappa anche le dieci tele incastrate nelle pareti, scene varie e paesaggi con rovine dipinti alla brava, ma non senza qualche efficace effetto, che nell'inventario del 1782 sono valutati L. 150 complessivamente. Il letto con otto sedie e due poltrone era invece stimato 500 lire. Quanto alla decorazione della volta e delle pareti già abbiamo detto ch'è di un tipo che appare frequentissimo nei castelli, nei palazzi e nelle ville piemontesi del Settecento (ricordiamo quella raffinatissima di Stupinigi) e nel quale eccelse Filippo Minei, venuto da Roma per desiderio del Juvarra a decorare nel 1721 quattro ambienti del castello di Rivoli.

---

(1) Archivio di Guarene.
(2) A. Pedrini, *op. cit.*
(3) Archivio di Guarene.

Tavola XXXIV

CASTELLO DI GUARENE

Camera « bleu » : *Particolari della decorazione*

Questa camera da letto, che dal colore della tappezzeria azzurra prese il nome di « Camera bleu » è particolarmente interessante perchè testimonia l'evoluzione del gusto nella vicenda decorativa del castello. Della prima decorazione eseguita forse dal Rappa direttamente sui muri ed in modo non molto raffinato v'è ancora qualche dissimulata traccia che s'intona con quella, rimasta intatta, del minuscolo oratorio ch'è dietro la portiera subito alla destra del letto; ed essa risale probabilmente al quarto decennio del Settecento. Col passar del tempo parve antiquata, e nel 1785 venne mascherata con l'applicazione della carta da parato di minuto disegno su fondo azzurro, tipica degli ambienti Luigi XVI (1). Nello stesso anno si aggiunsero con unità di stile gli eleganti riquadri in stucco dipinti a festoni e drappeggi, con le graziose mensolette che reggono vasi in ceramica bianca ed azzurra della Fabbrica di Torino, della metà del Settecento; e i soprapporte che ripetono i motivi degli scomparti. Contemporaneamente venne rifatta la decorazione dello zoccolo e delle finestre, sempre intonandosi al carattere della *Bandera* ricamata del letto e degli altri mobili, la quale è di circa il 1750. Dall'inventario del 1782 (2) risulta che l'ammobiliamento di questa camera era composto da « un Letto compito montato di Bandera, guarnita di Bleu, e soffà simile, con quatro Cadregoni pure simili, ed otto sedie pure simili, e due Cadregoni coperti di sempiterna (?), il tutto del valore di L. 300... più una Seslona (che deve essere una *chaise-longue*) coperta di sempiterna a fiori bleu del valore di L. 15... più una Tavola di marmore con suo spechio sopra una cornice bleu del valore così estimato di L. 130... ». Attualmente l'ammobiliamento originale comprende ancora il bellissimo letto, il sofà, le otto sedie, la deliziosa *console* con lo specchio riccamente incorniciato, oltre una piccola culla di legno dipinto e qualche altro mobile aggiunto in tempi più recenti. Di questo ambiente armonioso tratta anche il Pedrini (3) nella sua opera varie volte citata, ascrivendolo genericamente alla metà del Settecento.

---

(1) Cortese informazione del conte Umberto Provana di Collegno.
(2) Archivio del castello di Guarene.
(3) A. Pedrini, *op. cit.*

Tavola XXXV

CASTELLO DI GUARENE

Camera « bleu »: *Letto in bandera e particolari decorativi*

Per quanto riguarda le trasformazioni subite da questo ambiente nei decenni fra la prima e la seconda metà del Settecento, si veda quanto è detto nel commento della tavola precedente. Il letto è uno splendido esempio di *bandera* ricamata intorno al 1750, meno ricca della *bandera* della Camera del Vescovo, ma di anche maggior grazia di disegno nei leggiadrissimi festoni e ghirlande rococò. Il motivo di questi ornati è ripreso nel sofà e nelle otto sedie che con la bellissima *console* e la piccola culla in legno dipinto completano l'arredamento del delizioso ambiente, ben degno di quella ammirevole unità stilistica ch'è il castello di Guarene, perfetto documento, nei suoi vari aspetti, del gusto instaurato dal grande Filippo Juvarra in Piemonte.

INDICE

Presentazione . . . . . *pag.* 3

Castelli del Piemonte . . . . . „ 9

CASTELLO DI FÉNIS - *Il cortile con la scala d'onore e la loggia affrescata* . . . . . Tav. I

CASTELLO DI FÉNIS - Giacomo Jaquerio (?): *S. Giorgio libera la Principessa* (Affresco del cortile) . . . . . » II

CASTELLO DI FÉNIS - Giacomo Jaquerio e sua scuola: *Un saggio* (« Joseph ») (Affresco lungo il ballatoio del cortile) . . . . . » III

CASTELLO DI FÉNIS - Cerchia di Giacomo Jaquerio: *Crocifissione* (Parte centrale d'affresco della cappella) . . . . . » IV

CASTELLO DI FÉNIS - Bottega di Giacomo Jaquerio: *Madonna della Misericordia* (Affresco della cappella) . . . . . » V

CASTELLO DI FÉNIS - Giacomo Jaquerio: *S. Giovanni Battista - Arcangelo Michele* (Cappella: particolare dell'affresco a destra della *Crocifissione*) . . . . . » VI

CASTELLO DI FÉNIS - Giacomo Jaquerio: *Due Santi* (Cappella: particolare dell'affresco a destra della *Crocifissione*) . . . . . » VII

CASTELLO DI FÉNIS - Giacomo Jaquerio: *S. Caterina d'Alessandria* (Cappella: particolare dell'affresco a sinistra della *Madonna*) . . . . . » VIII

CASTELLO DI ISSOGNE - *Particolare del cortile con la fontana del melograno* . . . . » IX

CASTELLO DI ISSOGNE - Anonimo pittore piemontese: *Il corpo di guardia* (Lunetta affrescata dell'atrio: particolare centrale) . . . . . » X

CASTELLO DI ISSOGNE - Anonimo pittore piemontese: *Mercato degli erbaggi - Bottega dei commestibili* (Lunette affrescate del portico: particolari della 2 a. e 5 a.) . . . . . » XI

CASTELLO DI ISSOGNE - Anonimo pittore piemontese: *Bottega del sarto - Bottega dello speziale* (Lunette affrescate del portico: la 3 a. intera, la 4 a. particolare) . . . . . » XII

CASTELLO DI ISSOGNE - Ignoto pittore della fine del Quattrocento: *Dormitio Virginis* (Affresco della cappella) . . . . . » XIII

CASTELLO DI ISSOGNE - Ignoto pittore della fine del Quattrocento: *S. Agostino - S. Lucia* (Particolari degli affreschi della cappella) . . . . . » XIV

CASTELLO DI ISSOGNE - Pittore valdostano (?) della fine del Quattrocento: *Martirio di S. Caterina* (Particolare centrale d'affresco nell'oratorio al 1° piano) . . . . . » XV

CASTELLO DI ISSOGNE - Pittore valdostano (?) della fine del Quattrocento: *Deposizione nel sepolcro* (Affresco nell'oratorio al 2° piano) . . . . . » XVI

CASTELLO DI ISSOGNE - Ignoto pittore fra il Quattro e il Cinquecento: *Paesaggio con cacciatori* (Particolare della decorazione affrescata nella sala baronale) . . . . . » XVII

CASTELLO DEL VALENTINO - Carlo e Amedeo di Castellamonte: *La facciata di ponente* (Particolare del cortile d'onore) . . . . . » XVIII

CASTELLO DEL VALENTINO - Isidoro Bianchi: *Ricevimento di Carlo VIII a Torino* (Affresco del salone centrale) . . . . . » XIX

CASTELLO DEL VALENTINO - Isidoro, Francesco e Pompeo Bianchi: *Allegoria dell'Autunno* (Particolare della decorazione nella Stanza dello Zodiaco) . . . . . » XX

CASTELLO DEL VALENTINO - Isidoro, Francesco e Pompeo Bianchi: *Putti e sirene* (Particolare della decorazione dipinta e a stucco della Stanza dei Gigli) . . . . . Tav. XXI

CASTELLO DEL VALENTINO - Isidoro Bianchi: *Putti profumieri* (Particolare del fregio della Stanza del Valentino o della Nascita dei Fiori) . . . . . » XXII

CASTELLO DEL VALENTINO - Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi: *Scene di Guerra* (Due degli otto scomparti del fregio affrescato nella Stanza della Guerra) . . . . » XXIII

CASTELLO DEL VALENTINO - Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi: *Allegoria e Incontri politici* (Particolari della decorazione pittorica della Stanza del Negozio) . . » XXIV

CASTELLO DEL VALENTINO - Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi: *Due incontri politici* (Particolari della decorazione pittorica della Stanza del Negozio) . . . . » XXV

CASTELLO DEL VALENTINO - Alessandro Casella: *Putti e cariatidi* (Particolare della decorazione a stucco della Stanza del Negozio) . . . . . » XXVI

CASTELLO DEL VALENTINO - Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi: *Diana cacciatrice* (Scomparto centrale del soffitto della Stanza della Caccia) . . . . . » XXVII

CASTELLO DEL VALENTINO - Giovanni Paolo o Giovanni Antonio Recchi: *Putto portatore di selvaggina* (Particolare del fregio affrescato nella Stanza della Caccia) . . . . . » XXVIII

CASTELLO DI GUARENE - Carlo Giacinto Roero di Guarene: *La facciata sul piazzale d'ingresso* . . . . . » XXIX

CASTELLO DI GUARENE - Giuseppe Palladino: *Decorazione della Galleria* . . . . . » XXX

CASTELLO DI GUARENE - Bettoli (stucchi), Guglielmi (pitture del letto): *Camera da letto « cinese »* . . . . . » XXXI

CASTELLO DI GUARENE - Bettoli (stucchi), Guglielmi (cineserie): *Sala cinese* . . . » XXXII

CASTELLO DI GUARENE - Camera del Vescovo: *Particolari della decorazione* . . . . » XXXIII

CASTELLO DI GUARENE - Camera « bleu »: *Particolari della decorazione* . . . . . » XXXIV

CASTELLO DI GUARENE - Camera « bleu »: *Letto in bandera e particolari decorativi* . . » XXXV

*

Copertina: *recto,* particolare del soffitto, con lo stemma sopra il camino, della « Sala del Re di Francia » nel castello di Issogne; *verso,* torri e mura del castello di Fénis.

A riscontro del frontispizio: particolare d'affresco nell'oratorio al primo piano del castello d'Issogne.

*

Illustrazioni precedenti i quattro gruppi di tavole:

FÉNIS, veduta esterna del castello;

ISSOGNE, il motto dei Challant fra due finestre a crociera del cortile;

VALENTINO, la fronte di ponente del castello;

GUARENE, il colle dominato dal castello.

FINITO DI STAMPARE NEL FEBBRAIO 1961
PRESSO LE ARTI GRAFICHE
AMILCARE PIZZI S. p. A. - MILANO

Castello di Fénis

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO